CAPITANI D'ARZAGO

ND
710
.C26

ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO

Professore incaricato di Archeologia e Storia dell'arte greco-romana nell' Università cattolica del s. Cuore

LA "GRANDE PITTURA" GRECA
DEI SECOLI V° E IV° a. Cr.

MILANO
SOCIETÀ EDITRICE «VITA E PENSIERO»
MCMXLV

SOCIETÀ EDITRICE "VITA E PENSIERO"

PUBBLICAZIONI DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

SCIENZE FILOSOFICHE

Vol. XXVII - EFREM BETTONI O.F.M.: *L'ascesa a Dio in Duns Scoto.* Volume in-8° di pag. VIII-122. L. 15,—.

SCIENZE GIURIDICHE

Vol. LXVII - GIUSEPPE DOSSETTI: *La violenza nel matrimonio in diritto canonico.* Volume in-8 di pag. XII-586. L. 100,—.

Vol. LXXII - PIETRO NUVOLONE: *Contributo alla teoria della sentenza istruttoria penale.* Volume in-8 di pag. XII-174. L. 25,—.

SCIENZE POLITICHE

Vol. V - B. CIALDEA: *La crisi nelle alleanze nord-orientali della Francia* (1697-1703). Vol. in-8 di pag. 144. L. 20,—.

NUOVA SERIE

Vol. I - *Contributi del Laboratorio di psicologia.* Serie dodicesima. Vol. in-8 di pagine VIII-534, con illustrazioni e tavole fuori testo. L. 100,—. Scritti di A. Gemelli - G. Sacerdote - C. Trabattoni - G. Zunini - R. Micale - C. Colombi - F. Schupfer - A. Alabastro.

Vol. II - LUIGI VANNICELLI O.F.M.: *La religione dei Lolo.* Contributo allo studio etnologico delle religioni dell'Estremo Oriente. Vol. in-8 di pag. XII-264 con illustrazioni e tavole fuori testo. L. 50,—.

Vol. III - A. ALABASTRO - A. SIDLAUSKAJTE: *Nuove ricerche sui fanciulli instabili. Contributi del Laboratorio di psicologia.* Serie tredicesima. Vol. in-8 di pag. XII-202. L. 65.

Vol. IV - EDOARDO ARDEMANI: *Costi e risultati di esercizio nelle grandi imprese meccaniche a produzione varia.* Vol. in-8 di pag. 168. L. 50,—.

Vol. V - M. E. DAL VERME: *La libertà nell'atto di Fede.* Vol. in-8 di pag. 80. L. 22,—.

Vol. VI - *S. Bernardino da Siena* - Saggi e ricerche nel quinto centenario della morte (1444-1944). Vol in-8 di pagg. VIII-484. L. 150,—.

Il volume contiene:

M. STICCO: *Umanità e umanesimo di S. Bernardino da Siena.* — Fr. D. PACETTI, O.F.M.: *Gli scritti di S. Bernardino da Siena.* — Fr. C. PIANA, O.F.M.: *S. Bernardino da Siena teologo.* — Fr. G. CANTINI, O.F.M.: *S. Bernardino da Siena perfetto predicatore popolare.* — Fr. G. MELANI, O.F.M.: *S. Bernardino da Siena ed il nome di Gesù.* — P. G. FOLGARAIT, S.M.: *La Mariologia di S. Bernardino da Siena.* — Fr. C. MESINI, O.F.M.: *La sociologia di S. Bernardino da Siena.* — Fr. ILARINO DA MILANO, O.F.M. Cap.: *S. Bernardino da Siena e l'Osservanza Minoritica.* — M. AGOSTI: *La pedagogia di S. Bernardino da Siena.* — Fr. D. PACETTI, O.F.M.: *Cronologia Bernardiniana.* — Fr. A. GEMELLI, O.F.M.: *S. Bernardino da Siena, francescano perfetto.*

Vol. VII - LUIGI ALFONSI: *L'elegia di Properzio.* Vol. in-8 di pagg. VII-89. L. 35,—.

La richiesta, accompagnata dall'importo, per mezzo vaglia o conto corrente postale 3/1077, dirigerla alla Società Editrice « Vita e Pensiero », Milano, Piazza S. Ambrogio, 9.

LA "GRANDE PITTURA" GRECA
DEI SECOLI V° E IV° a. CR.

ND110
.C26

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Arti Grafiche M. SEJMAND - MILANO - Via Sardegna, 35 - Telefono 42-506 - 18-4-194

1512754

SOMMARIO

Avvertenza . . . . . pag. 7

Introduzione . . . . . » 9

CAPITOLO PRIMO

Le premesse nella pittura arcaica . . . . . » 24

CAPITOLO SECONDO

Polygnotos . . . . . » 32

CAPITOLO TERZO

Apollodoros, Xeuxis e Parrasios . . . . . » 44

CAPITOLO QUARTO

Le scuole del secolo quarto av. C. . . . . » 58

CAPITOLO QUINTO

Altri maestri del secolo quarto . . . . . » 86

Indice dei pittori . . . . . » 103

Indice delle illustrazioni . . . . . » 105

237615

AVVERTENZA

Queste pagine si riferiscono al Corso di lezioni da me tenuto all'Università Cattolica, e sono perciò dedicate in primo luogo agli studenti ed alla loro preparazione. Il lettore benevolo tenga dunque conto di questa origine e dei limiti che ne derivano: nè chieda al libro ciò che esso non può contenere od all'autore quella ricerca che non ha inteso condurre. Solo così, modestamente, l'uno e l'altro osano sostenere il peso di tanto grande argomento.

L'AUTORE

INTRODUZIONE

Gli antichi conoscevano tre tecniche della pittura: tempera, affresco *ed* encausto.

Per tempera *(o* guazzo*) s'intende una pittura in cui i colori, adoperati a pennello, vengano stemperati nell'acqua e legati con una colla animale o con una resina, spesso aggiungendo un poco di calce spenta allo scopo di ottenere un relativo fissaggio. La si impiegava di preferenza per la pittura su tavola (di legno, di pietra, di marmo) e questa si soleva preparare spalmandone la superficie con uno strato di materia, adatta a ricevere il colore, detto « imprimitura » e consistente in un preparato mordente di gesso, biacca o calce idrata, o anche «parentonio», terra rossa impastata con colla.*

*Nell'*affresco *(tecnica naturalmente solo parietale) il colore veniva come ora applicato direttamente sopra l'intonaco ancor fresco, così da venirne assorbito ed incorporato grazie al processo chimico che si attua fra le particelle dell'intonaco stesso ed il colore: questo, fissandosi, conferisce alla pittura un notevolissimo grado di resistenza. L'intonaco doveva quindi essere preparato con la massima cura: composto di successivi strati di ottima calce, arena, e talvolta anche di successivi letti di malte speciali ottenute con polvere di marmo o di laterizi (malte signine), lo si considerava di tanto migliore quanto più era piano, liscio, battuto, elastico e lucido.*

*La tecnica dell'*encausto*, non più in uso dall'alto medioevo, non è facile a stabilirsi: occorre rifarsi a pochi passi di Vitruvio e di Plinio, ove però il procedimento o i procedimenti sono descritti con termini di controversa interpretazione; nè d'altra parte una spiegazione esauriente può essere offerta dai monumenti superstiti perchè in essi non si può constatare che il risultato di un procedimento ignoto senza vederne naturalmente documentate le fasi e gli accorgimenti. Si trattava comunque di una tecnica « a caldo » (come lo dice la stessa parola), in cui il colore veniva fuso e stemperato con cera: per scioglier questa si faceva uso di uno stiletto metallico: ma i sistemi eran più d'uno. L'encausto conferiva alla pittura una lucentezza ed una morbidità paragonabili alla nostra pittura ad olio, col vantaggio su questa di una perfetta conservazione del colore senza tema di deformazione di toni. Rese certo possibile la grande fioritura della pittura greca dal sec. V in poi, e fu la tecnica usata dai maggiori maestri per le loro opere di maggior impegno.*

Mentre l'encausto forma genere a sè, è possibile invece una relativa fusione fra le altre due tecniche: l'uso antico conosceva la malizia di finire a tempera un affresco mediante « velature » colle quali il pittore suppliva agli inconvenienti derivati dall'esigenza, insita nell'affresco, di procedere il più rapidamente possibile. Spesso tali velature, per non esser condannate ad una troppo effimera vita, consistevano in colore stemperato in latte di calce, dando così luogo a sottili pelli non perfettamente aderenti all'affresco sottostante ma tuttavia relativamente solide quanto al colore. In tal modo il pittore poteva concedersi rifiniture, ritocchi e pentimenti. Frequente poi l'uso (Pompei) di eseguire tempere su fondo lucido precedentemente preparato.

*L'uso antico infine conobbe sia la composizione parietale di maggior o minor respiro, sia la produzione da cavalletto su tavola (*pinax*): dal nome antico della prima (*megalographia*) derivò alla critica moderna il termine convenzionale ed in verità non troppo felice di « grande pittura », resosi necessario per circoscrivere tutte le manifestazioni pittoriche che non rientrino nella pittura dei vasi o che non siano coloritura dei rilievi.*

1. — Durante tutto il cosidetto periodo arcaico la pittura dei Greci non fu che disegno colorato: solo coll'avvento della prima generazione seguita a quella delle guerre persiane nacque una pittura nel senso moderno della parola. In che consista l'importanza di questo fatto, e come questo si sia reso possibile e verificato, costituisce dunque argomento di grandissimo rilievo che cercheremo di analizzare passando in rassegna i singoli pittori e le opere loro: ma conviene ugualmente premettere qualche considerazione di indole assai generale onde risparmiare ripetizioni e metter in più facile evidenza qualche fatto essenziale.

Dire che da uno stadio arcaico, in cui il colore si aggiungeva al disegno unicamente come complemento, la pittura in pochi decenni sia pervenuta a superare questa concezione piatta ed astratta per intraprendere decisamente la conquista di ogni altro valore propriamente pittorico, significa attribuire a coloro che promossero tale evoluzione piena coscienza del problema del colore, della luce e dello spazio. Ed i Greci a questo pervennero in quanto il soggetto della loro visione, uomo o animale che fosse, cessò di essere qualcosa che poteva essere sufficientemente descritto con un contorno, ma viceversa apparve come una realtà che doveva essere perentoriamente rappresentata come un vero e proprio frammento del mondo esterno: con tutte quelle esigenze di rappresentazione cui ormai venti secoli di pittura ci hanno reso famigliari. Cogliere il momento iniziale di questo sviluppo non è facile, essendo noi ora costretti a riferirci non già direttamente, come vorremmo e dovremmo, alle opere d'arte dei

maestri antichi, ma alle mobili sabbie delle attestazioni degli antichi scrittori, oppure a giovarci di documentazioni e di esperienze ancora più indirette. Ma anche in queste condizioni riusciamo a constatare con sufficienti argomenti probatori come tale delicatissimo sviluppo già fosse avviato alla sua rapida e logica conclusione nei maestri tra il V ed il IV secolo a. C.: ed anzi, secondo il giudizio di qualche critico moderno che non esitiamo a far nostro, potremmo anche avanzare un nome, quello di Apollodoros lo schiagrafo, anticipando in tal modo gl'inizi del movimento alla seconda metà del secolo precedente.

Tuttavia le incertezze che intervengono quando si vuol stabilire a grandi linee una « storia della pittura » per questo essenziale periodo, sono fra le più grandi e paurose che si possano incontrare. Più d'uno infatti, agli inizi della critica storica e positiva delle arti antiche, aveva quasi disperato di veder mai ricomparire l'immagine della megalografia greca. Ed effettivamente quanto è rimasto di quel mondo pittorico per esserci direttamente pervenuto, se non è nullo del tutto, equivale pur sempre ad una goccia d'acqua in confronto del mare. Ma l'opera paziente di raccolta, sistematicamente condotta, di ogni elemento atto a ridarci in modo diretto od indiretto un poco di luce, ha spostato senza dubbio di molto in questi ultimi decenni i termini del problema. Da un lato lo *studio delle fonti e delle testimonianze scritte*, dall'altro la conoscenza sempre più positiva e larga di monumenti che indirettamente possono in varia misura giovare alla conoscenza della « grande » pittura, ci persuadono che anche questo settore principalissimo del pensiero e dell'espressione ellenica può cessare d'esser considerato un vero e proprio inaccessibile mistero. Ricordiamo infatti in primo luogo quale aiuto ne venga dalla ormai ben posseduta conoscenza della *pittura dei vasi*, pervenutaci con un'imponenza notevolissima di materiali. Benchè essa sia tutt'altra cosa, benchè non abbia quasi mai camminato parallelamente alla « grande » pittura ed abbia anzi tenuto un cammino da questa sempre più divergente e fondato sopra esigenze e postulati di tutt'altra natura, la conoscenza della pittura dei vasi giovò in senso positivo quanto in senso negativo. Positivamente, mettendoci di fronte la tecnica del disegno greco e proponendoci infiniti spunti psicologici, stilistici, di contenuto e di composizione che valgono senz'altro anche per determinabili e determinati momenti della « grande » pittura; negativamente, col suo stesso sempre più netto discriminarsi dal vero e proprio genere pittorico, affermandosi chiaramente come genere a sè e spiegandoci quindi la necessità e la consistenza medesima del limite: del resto le conquiste della pittura attuate verso la fine del secolo V scavarono un abisso fra la grande arte e il disegno vascolare declinante verso modeste forme di arte industriale. Se dunque il richiamo della pittura dei vasi può ricorrere solo per quel secolo V che vide l'età eroica del disegno vascolare attico, vano sarà rintracciare per questa via l'influenza di uno Zeuxis o di un Parrasios e tanto

meno quella di un Protogenes o di un Apelles. E nemmeno troviamo compenso alla perdita della grande pittura greca nei pochi avanzi di pitture decorative contemporanee ove il chiaroscuro era stato accettato, e tanto meno nelle diramazioni provinciali, come i ricchi cicli di *pitture tombali etrusche* sempre più straniantisi dall'originaria fonte ellenica.

Ma accanto ai vasi, cinquant'anni di studio metodico e di scavo hanno pur accumulato un vasto repertorio di *pitture* e di *mosaici di età posteriore*, ellenistica e romana per lo più, intorno al quale ormai le nostre idee hanno infinitamente progredito in chiarezza. Questa produzione estremamente caotica e lacunosa in quanto tramandataci dal caso, non ci può tuttavia ricondurre al carattere originale della pittura greca: essa andò perduta, nè riecheggia nella monotona trattazione pompeiana. Ma questo materiale si è rivelato ugualmente utile: anzitutto perchè, grazie ad esso, noi possiamo sia pur imperfettamente ricostruire alcune fasi della pittura antica assai posteriori ma direttamente e logicamente sempre discendenti dal grande movimento formativo dei due secoli classici; in secondo luogo perchè, sia con l'aiuto delle fonti letterarie capaci in qualche raro caso di suggerire alcune poche identificazioni, sia grazie alle nostre possibilità critiche scaturite dalla stessa esegesi comparativa dei monumenti pittorici superstiti, riusciamo in qualche raro caso a ritrovare in questo od in quel mosaico alessandrino, in questa od in quella pittura campana una copia od una derivazione da un originale del secolo IV a. C., un tempo famosissimo e quindi molto probabilmente ripetuto più volte.

Possediamo, in altre parole, strumenti che ci introducono nel grande segreto, e se di questo non riusciamo invero a comprendere interamente la portata, tuttavia esso cessa in buona parte di essere tale. Non può sfuggire infatti ad alcuno quale grande passo già sia quello di poter riconoscere alcuni indizi stilistici che ci assicurino, di fronte ad un'opera tarda, la derivazione o la copia da una determinata scuola pittorica.

Ma con ciò non ogni diffidenza è scomparsa. Di fronte ai più coraggiosi e solidi tentativi critici, vi è sempre qualcuno che ripiega sulle antiche posizioni agnostiche, o che senz'altro da queste passa ad un giudizio negativo esteso a tutta la pittura classica: posizioni critiche, queste, che risentono ancora del tempo in cui per pittura greca altro non si credeva lecito di poter presumere se non la pittura dei vasi, e si soleva rinviare ogni positivo sviluppo della pittura all'ellenismo ed a Roma, condannando implicitamente le fonti a causa della loro ingenua tendenza eurematica. Senonchè, mentre effettivamente qualcuna fra le più ardite affermazioni positive può essere doverosamente accolta con prudenza consapevole, tuttavia confessiamo che la critica negativa ci pare ormai insostenibile per molte ragioni, due delle quali, in quanto evidenti, possono trovar posto anche in questa sede: non è possibile negare ogni valore a tutta la tradizione che, sia pure attraverso incongruenze e contraddizioni del resto spie-

gabili, indica come « perfetta » la pittura dei secoli V e IV a. C., tale perfezione ci descrive con modi ingenui ma chiaramente positivi, e ci àncora a nomi di maestri la cui opera altrimenti finirebbe con lo svanire e lo sbiadirsi senza nemmeno far loro grazia di alcuna spiegazione; e neppure è possibile supporre che accanto alla plastica ed all'architettura il pensiero greco abbia maturato forme pittoriche in tutto degne di corrispondere alle arti sorelle, in pieno accordo, del resto, col vasto e profondo quadro della cultura del tempo: non dimentichiamo che nel giudizio degli antichi la pittura del IV secolo a. C. fu pari e forse anche superiore alla plastica.

Più difficile, senza dubbio, è il tentativo di andar oltre a queste generiche considerazioni, tentando di stabilire *scuole*, *indirizzi*, *tecnica* e *personalità*. Come vedremo più innanzi, si parla oggi con una sicurezza relativa, ad esempio, della scuola sicionia, o dell'indirizzo jonico, o della scuola attica: questi termini sono senza dubbio usciti finalmente dalla loro statica astrattezza colla quale ci erano stati proposti dalle fonti letterarie; ed a seguito degli studi del Girard, del Michaelis, dell'Helbig, del Robert, del Klein e dello Pfuhl, ognuno di essi ha assunto qualche preciso significato stilistico: ma molti punti rimangono ancora troppo incerti, e sopratutto ignoriamo i limiti, i contatti e le legittime derivazioni di ognuno di questi indirizzi, accanto ai quali altri certamente ne dovevano stare che l'inesperta esegesi degli antichi non si curò o non riuscì ad individuare e non potè quindi trasmetterci. In realtà il difetto sostanziale della nostra critica sta in questo: essa non può procedere se non con quel metodo positivo e diretto che le è proprio e che le venne acquisito appunto dalla necessità di elaborare criticamente l'immenso repertorio delle opere d'arte d'ogni genere, antiche e moderne, che possediamo. Ma tale metodo, come può dirigersi verso un campo in cui le esperienze dirette sono per la massima parte definitivamente precluse? Esso è quindi costretto ad interpretare le testimonianze scaturite da metodi superati od opposti, sforzandosi di ricucire le lacune e supplendo alla mancanza dei dati con un ideale lavoro di sostituzione. Metodo estremamente pericoloso, dunque, ma d'altra parte inevitabile.

2. — La storia della pittura greca può legittimamente trovare inizio nel momento in cui Kimon di Cleone, erede forse di tentativi e di esperienze altrui, inventò o perfezionò lo scorcio, introducendo le « *obliquae imagines* » di cui parla Plinio. Questa grande conquista abolì il valore reale della linea disegnativa dando ad essa, per la prima volta, un valore illusivo. Fu il primo passo per rendere col disegno la corporeità delle figure, e per dare l'impressione che quanto si comprendeva entro il con-

torno delle linee s'immergeva obliquamente nello spazio. A questa scoperta, riferibile agli inizi del secolo V a. C., seguirono altre altrettanto decisive. Nella seconda metà del secolo, raccogliendo esperienze che forse provenivano dal rilievo dipinto, comparve il chiaroscuro, che altro non è se non l'uso del colore in funzione illusiva. È chiaro come lumeggiando le parti esposte alla luce e dando toni scuri alle parti in ombra, si ponga tra esse una illusoria diversità di distanza, così che chi guarda riceve l'impressione di un volume emergente. Innegabilmente pertanto il chiaroscuro è una conseguenza dello scorcio: ma solo con esso dal disegno si passò alla pittura, arte che veniva così a porsi a pari livello, con pari possibilità, della scultura. Vedremo più innanzi a chi si possa attribuire questa grande evoluzione, se cioè ad Apollodoros od a Zeuxis. Ma l'invenzione non risolse del tutto il problema di dar piena corporeità alla figura: infatti i maestri greci la intesero come un punto di partenza verso la lotta che essi iniziarono contro il valore astratto della linea.

Il contorno, proprio in quanto linea e cioè elemento che aderisce al piano su cui viene tracciato, non perde mai per intero il suo valore definitivo, anche se lo scorcio l'adopera come mezzo di illusione. D'altra parte esso non esiste in natura, poichè i corpi sono superfici e non linee: era dunque un'astrazione che bisognava superare se si voleva davvero raggiungere la perfetta corporeità. Di questa lotta fra linea e chiaroscuro (lotta che del resto non cessò mai di accompagnare ogni manifestazione pittorica), sembra che Zeuxis e Parrasios siano stati i primi campioni: chè, altrimenti, non comprenderemmo giudizi ed aneddoti che di essi gli antichi ripetutamente ci narrano. Ma il tentativo si fece ancora più evidente in Apelles ed in Protogenes, maestri che sembra abbiano cercato di ridurre il contorno ad un minimo, virtuosisticamente mirabile, di consistenza disegnativa. Siamo però ancora ben lungi da una pittura in grado di sfruttare pienamente il chiaroscuro. Pausia, forse, raggiunse risultati più concreti: ma sembra che sopratutto a Nikias gli antichi facessero risalire il vanto di aver dipinto figure che stupendamente balzavano fuori dal loro sfondo.

Bisogna dunque attendere l'inizio del secolo IV, e meglio ancora la sua piena maturità, per trovare la pittura greca quasi padrona di tutti i mezzi per rappresentare la corporeità, capace anzi di valersene per effetti di virtuosismo. Linee e colore, perduto ogni loro valore reale per il valore illusivo, divennero coefficienti della consapevole distruzione della realtà del piano pittorico, ed insieme cooperarono a creare spazio attorno alla figura, in piena gara con la statuaria.

Ma scorcio, colore e chiaroscuro non sono altro che mezzi tecnici con cui la pittura del secolo IV giunse al suo equilibrio: altri elementi sostanziali la determinarono, quali il ritmo di posizione e la proporzione.

Quanto al primo, che noi saremmo tanto curiosi di intravvedere non

foss'altro per conoscere il parallelo pittorico colla plastica di Policleto e di Prassitele, poco o nulla possiamo dire. Scomparse le opere, scomparsa è pure per noi ogni possibilità di conoscere il ritmo delle rappresentazioni pittoriche di Zeuxis o di Apelles. Maggiori notizie, invece, abbiamo per ciò che riguarda la proporzione, problema che non solo fu naturalmente sentito dai pittori del secolo IV, ma che sembra abbia attirato anche l'interesse degli storici antichi. A Zeuxis, ad esempio, sembra si negasse la *symmetria,* cioè la concordanza delle proporzioni; Parrasios, invece, si giovò forse della proporzione per accentuare il carattere delle sue figure. Di un altro pittore, Euphranor, Plinio ricorda addirittura un particolare sistema di proporzioni, annotando come costui facesse corpi snelli e teste e giunture massicce. Dopo di lui sembra che, quanto alle proporzioni, si cadesse nell'arida teoria, incapace di soffi vivificatori, tanto che il grande Apelles poteva onestamente dichiararsi inferiore in questo campo ad un suo modestissimo contemporaneo, Asklepiodoros.

Un altro aspetto interessante, e sul quale qualche po' di luce ci resta, è quello dell'anatomia, problema che comprende in sè quello (capitale) del modello. Evidentemente la pittura, per conquistare l'illusione di una piena corporeità e per uscire dallo stadio disegnativo, dovette raggiungere o meglio rinnovare le conoscenze anatomiche attraverso lo studio della natura. Che così fosse avvenuto ci è possibile dedurre da qualche aneddoto che, al solito, ci serve da ingenua ma vivissima guida. L'antichità conservò memorabile l'esempio di Zeuxis, che per una sua famosissima pittura, l'Elena di Crotone, ottenne di poter ispirarsi alle più belle fanciulle della città: ma erreremmo se credessimo che la fama dell'episodio fosse spiegabile con la novità del procedimento. Nuova soltanto fu l'audacia di riferirsi con tal metodo al corpo femminile, poichè è indubbio che l'arte greca da data ben più remota traeva la sua ispirazione direttamente dallo studio del nudo maschile. L'episodio, dunque, non è tanto notevole in sè, quanto più genericamente come prova che la figura femminile quanto quella maschile era ancora una costruzione ideale, incapace di fermarsi al modello unico ma sempre invece risultante di un sistema di proporzioni. Il modello unico compare solo eccezionalmente, e forse dubbiosamente, con Parrasios, e quindi, come metodo, non dovremmo ammetterlo nè sullo scorcio del sec. V nè agli inizi del sec. IV a. C. Con Apelles troviamo l'accenno ad un procedimento simile, in quanto Frine gli avrebbe servito per la sua celebratissima Afrodite Anadiomene ma, ancora, è più probabile che la celebre etera non gli avesse suggerito che l'ispirazione, così da non rendere inconciliabile la notizia data da Plinio secondo la quale nell'Anadiomene il pittore aveva riprodotto le forme di Pancaspe.

Ma vi è un altro aspetto della pittura di questi secoli che meno di ogni altro forse ci sfugge, ed il cui studio può condurre ad osservazioni di non scarso rilievo: i soggetti e la loro mutazione. Come la letteratura

ellenica sboccia e si schiude quasi all'improvviso con una espressione perfetta qual'è l'epica omerica, così la pittura del sec. V con l'arte di Polygnotos. Indubbiamente quelli che lo precedettero (per noi oscurissimi nomi), già gli dovettero suggerire sia il soggetto epico che lo schema delle grandi composizioni monumentali. Ma solo Polygnotos salì a quell'altezza per cui la pittura eguagliò la scultura, ed infuse in essa quell'*ethos* davvero epico in cui si eguagliò allo stesso Phidias. Mentre a Mikon ed a Panainos, suoi collaboratori nella decorazione della stoà Poikile, lasciò i soggetti di guerra mitica o di guerra recente, egli si riservò il drammatico soggetto della presa di Troia, tragica, ma calma e solenne scena di vittoria raggiunta. Ed in questo esempio, così come in quello della decorazione della « Leskè » degli Knidi in Delfo ove accanto alla « Iliupersis » Polygnotos dipinse la « Nekya » dell'Odissea, noi possiamo trovare mirabilmente rispecchiata la sua profonda anima epica, fedele alla concezione omerica ove il grandioso aggruppamento e la calma succedono e si alternano al dramma tempestoso. Accanto a lui Mikon fu pittore di cavalli, di guerrieri e di nudi maschili, movendosi dunque egli pure nella stessa atmosfera.

Dopo Polygnotos, la pittura perdette, frantumandosi, la nobiltà del compito e la vastità ciclica di composizione. Già nasce coi suoi immediati successori il gusto del piccolo quadro ove si isola l'episodio epico in composizioni di poche figure o di figure sole. Decisamente la pittura abbandonò il mondo omerico, attratta dapprima dal fascino delle personificazioni, poi da quello delle presenti realtà. Così Aglaophon, Agatharcos ed altri minori. Per essi, rapidamente, la grande arte dalle pareti dei templi passò alle tavole da cavalletto. Aiutata da quei nuovi mezzi tecnici di cui abbiamo lumeggiato la graduale ma non lenta conquista, la pittura divenne arte di colore e di espressione di caratteri, polarizzandosi verso la ricerca degli stati d'animo e l'armonia tonale. Arte paziente come in Protogenes, o preoccupata dell'effetto come già in Zeuxis ed in Parrasios. Zeuxis, nei soggetti, ancora si ricollega, ma tenuamente, ai maestri del principio del secolo: le maestose divinità lo interessano ancora, come ce lo dice quel suo Zeus in trono fra gli Dei, ma già si avvicina al gusto del secolo IV quando la ricerca della grazia lo sospingeva verso il mondo di Eros e di Afrodite. Al ciclo epico attinse soltanto perchè vi ritrovava caratteri suggestivi come quello di Penelope, o stati d'animo come quello di Menelao piangente sulla tomba del fratello, oppure ancora immagini di bellezze ideali come nell'Elena di Crotone. Anche ricercò l'effetto: quanto si racconta del suo quadro dei Centauri e del suo grappolo d'uva, lo dimostra. Come sembrò a Luciano (*Zeux.* 3), Zeuxis non dipingeva soggetti comuni e disdegnò eroi e battaglie, ma tentò sempre il nuovo, e proprio nell'insolito e nello strano rivelava l'eccellenza dell'arte sua. Apparentemente Parrasios parve invece continuare le preferenze di Polygnotos per

il mondo epico, ma anche per lui gli eroi ed i soggetti omerici non erano che pretesti ad esprimere stati d'animo. Compare anzi in Parrasios una ricerca quasi dominante del riflesso fisico e spirituale del dolore, se poniamo mente ad alcune sue caratteristiche preferenze documentate da soggetti come Filottete e Prometeo: qualcuno pensò che la sua arte fosse caratterizzata dal porre un'espressione fisica a base di un'espressione spirituale. Infine anch'egli, più forse di Zeuxis, predilesse la figura maschile, non conoscendo la sua pittura nè eroine, nè di conseguenza il nudo femminile.

Timanthes, rivale di Parrasios ma tanto diverso per scuola ed origine, corrispondeva in questo allo stesso spirito, che del resto era quello del tempo: la sua pittura era indicazione di stati d'animo e pittura di caratteri. Ed a lui si avvicina sotto questo aspetto la stessa scuola sicionia, anche se da essa sparisce definitivamente il soggetto epico. Non ne troviamo in Nikomacos, che pure si moveva ancora nel mondo degli Dei e delle personificazioni, come non ne troviamo in Aristeides. Ma tanto nella scuola sicionia quanto in quella attica, si accentua sempre più la tendenza per la composizione a poche figure: Apelles predilige la figura unica e femminile che per lui diviene sottile espressione di grazia e di fascino.

Nè fuori delle scuole l'ispirazione è diversa. Protogenes rifugge dalla rappresentazione delle divinità e del nudo muliebre, ma non ritorna per questo a schemi od a soggetti ormai lontani. L'arte di Aetion, contemporaneo di Apelles e di Protogenes, rappresenta anche Dei o personificazioni, ma non tende che alla rappresentazione del carattere ed al deciso effetto realistico. Anche la sua opera maggiore, le Nozze di Alessandro, tale era apparsa sopratutto per il verecondo atteggiamento della sposa e per la viva letizia degli Amorini: in questo mondo ormai distratto dall'ideale epico si desta la grazia elegante degli Eroti e l'agile vivacità dei *Grylloi*, preludio alla pittura ellenistica.

3. — Ma già da questo brevissimo sguardo panoramico, che meno inadeguatamente ricorrerà nelle pagine che seguono, risalta l'importanza dello studio di questi due secoli di pittura greca per la comprensione stessa del pensiero antico intorno al problema dell'arte. Non per nulla i filosofi greci, per chiarire al proposito le loro intuizioni ed i loro sistemi, preferivano più spesso ricorrere ad esempi tratti dalla pittura piuttosto che dalla scultura. Ogni loro riflessione sull'arte (non scordiamocene mai) conduce inevitabilmente al concetto di mimesi imitazione o rappresentazione della natura. Platone (*Sof.* 235) riconosce artistica quell'opera che sia eseguita « conforme alle proporzioni dell'originale in lunghezza, larghezza e profondità, dando inoltre i colori suoi propri a ciascuna cosa ». Ed Aristotele

sancisce il principio che l'imitazione dev'essere assoluta « poichè il piacere non consiste tanto nella cosa che s'imita, quanto nel comprendere che questa cosa sia quell'altra » (*Ret.* I, IX). Tale dogmatico naturalismo doveva intendersi esteso anche alla stessa espressione pittorica del sentimento, poichè Senofonte, nel celebre dialogo fra Socrate, Parrasios e Kleiton (*Mem.* III, 10, 1-8) fa concludere dal maestro il vivo dibattito con un'osservazione le cui conseguenze sono e sopratutto furono inesorabili: dal momento che è l'elemento fisico quello che tradisce lo stato dell'anima, l'artista deve imitare gesti e sguardi caratteristici di ogni sentimento, ed unire così in indissolubile fusione l'illusione fisica con quella psicologica. Ed infatti a questa pericolosa teoria (che tanto solco incise lungo il faticoso cammino dall'arte greca a noi) aderì ben tosto, ed ingenuamente, il popolo: fu infatti esso che si foggiò l'infinita serie di aneddoti puerili riguardanti i suoi massimi artisti, ove altro non si leva alle stelle che la perfetta imitazione assunta ad un valore proverbiale negli episodi del cavallo di Alessandro, della Venere di Cnido o dell'uva di Zeuxis. Tuttavia dobbiamo riconoscere che, se non il popolo, almeno i più sottili pensatori greci si accorsero che una differenza doveva esistere fra modello ed imitazione e che anzi la perfetta imitazione rasenta il ridicolo. Platone, ed ancor meglio Aristotele, arrivano, com'è noto, a far distinzione fra « l'arte del ritrarre e l'arte di far parere » ed Aristotele anzi non fece certamente confusione fra le cose uguali secondo loro concreta natura *(katà tèn ousìan)* e le cose simili che solo apparentemente (*katà tò eìdos*) si assomigliano: ma anche giunti a questo punto noi comprendiamo che nulladimeno l'arte per essi rimaneva qualcosa che non può ad altro far capo se non all'imitazione, e perciò all'illusione.

Da questa concezione discende, logica e diritta, la condanna di Platone: l'arte a nulla serve, l'arte non ha serio fine ma è gioco: anzi, a ben guardarla, è colpa: « la pittura, ed in genere ogni imitazione, compie un lavoro lontano dalla verità, conversa non con la nostra intelligenza ma con qualcosa che le è lontano, non è amica e cara a nulla che sia sano e sia vero;... vile, si unisce col vile e genera cose vili » (*Rep.* X, 603 A, B). Aristotele, il quale addirittura concepiva l'arte unicamente come imitazione ma non la condannò, mancò per ciò stesso di logica: poichè se imitazione era e non altro, essa davvero doveva dirsi inutile e dannosa.

Questa errata premessa non fu mai mutata: inutilmente cercheremmo nelle fonti un indizio qualsiasi di ravvedimento. Rimase, anche se accanto ad essa il pensiero antico sottilmente ed ingegnosamente ne prese in esame ogni conseguenza ed ogni aspetto. Platone, il cui concetto di mimesi, secondo il Patroni, si identifica non con imitazione ma con rappresentazione, giunse ad ammettere il diritto dell'artista all'impossibile: ma tale impossibile non va oltre, per lui, alla concezione di una perfezione ispirata puramente alla natura. Lo stesso Dione Crisostomo che è fra gli antichi il

meno lontano da noi in questo campo, quando mise in bocca a Fidia quelle eloquenti parole ove cercò di dimostrare superato il concetto fisico della perfezione facendone simbolo quasi di un modello invisibile (*Or.* XII, ed. Budé, I, 218), rimase sempre nella più arida concezione intellettualistica. In questi ragionamenti degli antichi, frequente (e proprio a questo riguardo) ricorre, come si è detto, il rinvio ad opere pittoriche. Aristotele (*Poet.* XXV, 3) osserva: « una cosa impossibile ma credibile è sempre migliore di una cosa incredibile anche se per caso questa è possibile. Ma non sembra possibile che esistano creature quali ad esempio quelle dipinte da Zeuxis: esse infatti sono qualcosa di meglio della realtà, ed infatti l'ideale dev'essere appunto superiore alla realtà ». Ed ancora (*Poet.* XV): « Orbene, poichè la tragedia è mimesi di persone superiori al comune livello, si segua dunque l'esempio dei buoni pittori, i quali, riproducendo le fattezze personali di un uomo, ne fanno un ritratto che senza dipartirsi dalla somiglianza è tuttavia più bello dell'originale ». Se dunque più o meno esplicitamente si poteva ammettere la legittimità del superamento della imitazione della natura, ciò non era concepito che in omaggio ad un ideale non artistico, ma puramente intellettuale e morale; poichè per gli antichi il bello, essenziale contenuto di ogni arte e quindi anche della pittura, consisteva in « grandezza ed ordine » atti a porre le basi di una scienza delle proporzioni intellettualisticamente intesa e dalla quale esulava ogni tentativo di prescindere dal vero sensibile.

A ciò si aggiunga la confusione, naturalmente inevitabile dopo queste premesse, fra arte e contenuto. Nikias, come meglio vedremo in seguito, si diceva convinto che parte non trascurabile della pittura consistesse nella scelta del soggetto. Così ci spieghiamo l'attenzione che i pittori del sec. IV posero nella cosa rappresentata: l'ideale artistico si ricercava non tanto nel modo di rappresentazione quanto appunto nella cosa rappresentata. Socrate perciò consiglierà ai pittori « di raccogliere da molti ciò che ciascuno ha di più bello e di comporne un'unica perfetta immagine » (SENOPH., *Mem.* III, 10, 1). E Zeuxis diligentemente seguì lo stesso avviso scegliendo, come s'è già detto, ben cinque fanciulle a modelle della sua Elena tanto ammirata. Nè il concetto di perfezione riuscì mai a liberarsi, in teoria, dall'obbiettivo materiale, per rivolgersi al modo della rappresentazione. Quand'anche qualche scrittore antico, come Filostrato (*Vita Apoll. Tyan,* VI, 19), ci parla di una « fantasia » superiore alla mimesi tradizionale grazie alla quale Fidia e Prassitele riuscirono ad immaginare Dei non mai visti da occhio umano, noi scorgiamo tosto che in tale mezzo essi non sospettarono mai un'attività creatrice di visioni surreali, ma unicamente un modo di combinare e trasportare il possibile e l'assente nel reale e nel presente.

In altre parole, dunque, l'antichità non faceva barriere fra scienza ed arte poichè comune oggetto di entrambe si poneva l'essenza aristotelica

2

delle cose: l'opera d'arte era legata ad una conoscenza della realtà che non poteva esser altro che scientifica, e doveva quindi attendere dalla scienza aiuto e severo controllo. E la scienza trasmise all'arte la sua totale rigidità: l'arte cioè tese disperatamente alla definizione di tipi perfetti, e grandi furon detti appunto Parrasios e Zeusis ed Apelles perchè crearono tipi « definitivi », tali che ogni altro dopo di loro non potesse nè dovesse ignorarli, costituendo ognuno di essi altrettante tappe positive ed acquisite della « scienza » pittorica. Da qui l'ingenuo interesse degli artisti e particolarmente dei pittori per la conoscenza scientifica delle cose, attraverso faticose esperienze anatomiche, geometriche e matematiche, poichè indubbiamente solo a prezzo di tale fatica essi speravano di evitare la condanna platonica che mirava a colpire in essi l'ignoranza della realtà.

Da qui inoltre deriva un'altra importante e grave conseguenza, che dev'essere particolarmente meditata sia da chi intenda avvicinarsi spiritualmente al mondo pittorico greco come da chi, più modestamente, si chiede ragione del giudizio critico degli antichi stessi circa la loro più illustre pittura: il preconcetto scientifico di « progresso » e quello conseguente di raggiungibile perfezione. Progresso e perfezione che vanno intesi, in Plinio o nelle altre fonti, unicamente in funzione ed in rapporto con la conoscenza della natura. Dalla « scoperta » della « *obliquae imagines* » alle innovazioni chiaroscurali di Apollodoros, ai diversi tentativi di collocare il limite del sublime in questa od in quella maniera concretata da questo o quel pittore (Parrasios, secondo se stesso; Apelles ed i pittori di Alessandro, secondo Quintiliano), corre tutta una critica quasi commovente che gioisce davanti ad ogni « passo » compiuto, che si sdegna per ogni indugio, che si esalta per ogni « definitiva » conquista, che infine piange e si lamenta di fronte alla inevitabile « decadenza »: concetto falso anche questo, poichè appunto inevitabilmente conseguente a quei falsi presupposti, ma storicamente non meno vero per altro, poichè era certo fatale che l'arte, dopo così diuturna e faticosa convivenza con la scienza e dopo di aver con essa passato davvero in rassegna ogni punto dell'orizzonte, alfine si decidesse a rompere questa catena intellettualistica ed a farla finita, ma inconsapevolmente, con ogni preordinato e borioso programma di imitazione. Il termine di questa drammatica vicenda di pensiero è dunque lontano dal nostro scopo, che si limita ai due secoli della pittura classica: ma non è male ricordare che la crisi si ebbe, e che si ebbe appunto quando la pittura, dopo di aver diligentemente appreso proporzioni e prospettiva e dopo averle realizzate in perfetta buona fede, si trovò di fronte ad un bivio: o ripeterle eternamente, meccanicamente, manieristicamente, oppur trascurarle per interessarsi di altri elementi: ad esempio il colore, come infatti si lamenta Luciano quando con tristezza confessa che al suo tempo « una cosa sola ormai si apprezzava: lo splendore dei colori. La scienza del pittore non c'entra più » (*De re aedif.* VII, 7, 14). Fra il rimpianto e le nostalgie

dei soliti laudatori e dei soliti ciechi, la pittura si avviava ad un rinnovamento totale.

Questo lo sfondo entro cui si muove la pittura antica e quella, in particolare, dei due secoli che ci interessano. La teoria della imitazione della natura impedì dunque agli antichi di vedere l'aspetto creativo della pittura: e poichè illusione è falso, e poichè il promulgato diritto dell'artista ad una libera immaginazione non riuscì ad affrancare il pensiero antico dallo scrupolo scientifico, dal farisaico criterio della scelta nella natura e dalla palude della tipologia astratta, ne dovrebbe venire logicamente un giudizio totalmente negativo. Il che non è nè può essere. Quello che sin qui fu oggetto della nostra attenzione fu la teoria: fu il mondo spirituale da cui uscirono i pittori, come gli scultori e gli architetti di quei secoli, di cui furono imbevuti e secondo le massime del quale furono ai giorni loro giudicati: non è il risultato della loro attività. Purtroppo questa, uscita dal naufragio infinitamente più mutilata dell'attività plastica ed architettonica, non può rimettersi viva ed intera in contatto col nostro giudizio e la nostra sensibilità. Ma, anche prescindendo da quel poco o pochissimo che positivamente ne possiamo arguire, una cosa certamente è sicura: è cioè che la pittura greca dell'età classica, come le arti sorelle, fu una grande forte viva forma d'arte. Al di là delle intenzioni, delle prevenzioni, delle teorie, al di là dunque della imitazione della natura, dello zelo scientifico, dello scrupolo progressistico, dei tipi astratti, delle posizioni acquisite, esisteva l'artista e l'anima sua, libera, questa volta davvero per natura, da ogni vincolo e da ogni legge terrena. Artista greco, per giunta, spirito dunque sottile, duttile, sensibile anche se fasciato dalle più dure corazze della teoria. Come gli artisti del nostro Rinascimento, gli artisti e particolarmente i pittori di questi secoli trovarono appunto il loro necessario dramma nel latente, incompreso ma vivo contrasto fra il loro intellettualismo e la loro fiamma interiore: furono lodati per le loro infinite azioni di conformismo al primo, ma furono in realtà grandi dinnanzi ai loro occhi ed a quelli dei loro contemporanei (anche se tutti ne furono inconsapevoli) ogni volta che, con un atto di ribellione istintiva, rimanevano fedeli alla seconda. Nella indubbia originalità di ciascuno stava, attivissima e dominante, la tendenza individuale ad evadere dal mondo e dalle strettoie del pensiero positivo del loro tempo. Per tali vie essi si riunivano spiritualmente ai « primitivi » che li avevano preceduti e si collegavano pure colle più libere generazioni future delle quali anch'essi (vorrei dire essi sopratutto, poichè non bastano le influenze e le esperienze orientali o provinciali a spiegarci lo sviluppo della pittura postclassica) debbono essere considerati preparatori: non foss'altro per quel loro tormento con cui bruciarono il contatto del pensiero intellettualistico dominante. Solo forse il pensiero cristiano, mettendo dinnanzi agli uomini un

ideale che superava finalmente la natura e sostituendo in modo definitivo, checchè se ne dica, l'antico concetto della bellezza, darà modo agli artisti e particolarmente ai pittori (si pensi al mosaico cristiano) di placare, senza più alcun contrasto e rimpianto, le esigenze dello spirito avviandole verso una completa visione del problema dell'arte.

4. — Quanto alle fonti, la spinosa questione della loro interpretazione, fattasi più acuta dopo la prima raccolta dell'Overbeck e quella più recente del Reinach, ha trovato nei critici moderni, come nello Pfuhl, possibilità di comporsi in un equilibrio che, se da un lato lascia ancor adito ad infiniti dubbi, dall'altro pareva insperato. Il XXXV libro di Plinio, ad esempio, acquista ai nostri occhi un valore innegabilmente positivo (in massima) e, per quanto specchio fedele di un pensiero criticamente immaturo, deve però considerarsi sempre fondamentale: tanto più da quando la critica delle fonti pliniane ci ha avviato ad una sempre miglior conoscenza di antichi scritti perduti, e particolarmente mettendoci a contatto con quei biografi (fra cui naturalmente Duride di Samo) raccoglitori di aneddoti, da cui è filtrato sino a noi molto del buono e del cattivo che ci rimane intorno alla storia della pittura antica. L'altra fonte quantitativamente di maggior rilievo, come è noto, è Pausania: terreno forse meno infido e certo più ricco dal punto di vista storico, ma voce infinitamente più sorda. Demostene, i tragici, Cicerone, Plutarco, Luciano, Eliano ed i poeti dell'Antologia Greca offrono sporadici ma talvolta assai più utili ed agili spunti. Ma, comunque, nessuno dimentichi che le loro voci non sono che un coro fievole e intermittente, e sopratutto che nessuno di essi tentò e nemmeno poteva tentare di darci una qualsivoglia storia critica della pittura antica. A tanto invece si provarono naturalmente i moderni: si ebbero così i primi saggi del Brunn, del Woermann e del Girard, cui seguirono gli studi del Robert, del Klein, del Wickoff, del Rodenwald che condussero a quella Storia del disegno e della pittura greca di E. Pfuhl (1923) che senza dubbio costituisce il trattato sin qui più completo e la guida più erudita.

BIBLIOGRAFIA

FONTI: OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildende Kunst bei den Griechen*, Lipsia 1868; A. REINACH, *Textes grecs et latins rélatifs à la peinture ancienne*, I, Parigi 1921; KALKMANN, *Die Quellen des Kunstgeschichte des Plinius*, Berlino 1898.

RIPRODUZIONI: HERRMANN-BRUCKMANN, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, Monaco 1906 ss.; S. REINACH, *Répertoire de peintures greques et romaines*, Parigi 1922 (indice figurato).

TECNICA: BLÜMNER, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künst bei Griechen und Römer*, Lipsia 1887; DONNER, *Die erhalten antiken Wandmalerei in technischer Beziehung*, in HELBIG, *Wandgemälde der vom Vesuv verschnetteten Städte Campaniens*, Lipsia 1868, pp. I-CXXVIII; WÖRMANN, *Die Malerei der Altertums*, Lipsia 1878; BEYER, *Die Maltechnik des Altertums*, Monaco 1904; BREITSCHEDEL, *Die Technik der röm. pompeian. Wandmalerei*, Monaco 1911; DANNENBERC, in « Jahrb. d. Archäol. Instit. » XLII (1927) Anzeiger 178 ss.

INFORMAZIONE GENERALE: BRUNN, *Geschichte der griechischen Künstler*, Stoccarda 1859 (1889); WOLTMANN-WÖRMANN, *Geschichte der Malerei*, Lipsia 1879; GIRARD, *La peinture antique*, Parigi, 1892; ROBERT, 16-19, 21-24 Hallesches Winckelmannsprogramm, Halle 1892 ss.; BERTRAND, *Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, Parigi 1893; KLEIN, *Geschichte der griechischen Kunst*, Lipsia 1904; WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Vienna 1905; RODENWALDT, *Die Komposition der pompeianischen Wandgemälde*, Berlino, 1909; MICHAELIS-WOLTERS, in SPRINGER, *Handbuch der Kunstgeschichte* I, trad. A. DELLA SETA, *Arte Antica*, Bergamo 1910; PFUHL, *Die griechische Malerei*, Lipsia 1911; RODENWALDT, in « Röm. Mitt. », XXIX (1914) 196 ss.; XXXII (1917) 19 ss.; WINTER, in GERCKE-NORDEN, *Einleitung in die Altertumwissenschaft* II, Lipsia 1912; BULLE, *Der schöne Mensch*, Monaco 1912; KLEIN, in « Oesterr. Jahresh. », XIII (1910) 123 ss., XV (1912) 143 ss., XX (1919) 268 ss.; PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Monaco 1923; RODENWALDT, *Die Kunst der Antike*, Berlino 1927; CURTIUS, *Die Wandmalerei Pompejis*, Lipsia 1929; RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*, Milano 1929; DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, Milano 1932; G. PATRONI, *La mimesi artistica nel pensiero di Platone*, in « Rend. R. Acc. di Arch. di Napoli », XXI (1941).

Utili infine gli articoli dei lessici: PAULY-WISSOWA-KROLL, *Real. Enzyklopaedie d. klass. Altertumswissenschaft* (ROSSBACH, ROBERT, ecc.); THIEME-BECKER, *Künstlerlexikon* (ROSSBACH, ROBERT, SAUER); DAREMBERG-SAGLIO; *Dictionnaire d'antiquités*, (s. v. pictura, GIRARD). Si veda inoltre l'ampia bibliografia aggiornata al 1923 in PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Monaco 1923, II, 607 ss.

CAPITOLO PRIMO

LE PREMESSE NELLA PITTURA ARCAICA

1. — Il problema dei « primitivi » greci, quello cioè della più antica « grande » pittura greca sia parietale che su tavola, rimane fra i più oscuri. Le poche notizie che ci sono pervenute fanno quasi esclusivamente capo ad alcuni passi del XXXV libro di Plinio i quali in realtà più spesso sollevano problemi piuttosto che aiutino a risolverli. In essi infatti si rispecchia l'antica credenza greca che riferiva l'origine della pittura a Corinto od a Sicione, mentre noi non possiamo dimenticare che la pittura dei Greci ebbe dietro di sè, e quindi presumiamo non debba aver potuto ignorare, esperienze pittoriche vaste e complesse come quella egiziana o quella micenea. Ma purtroppo ogni induzione in questo senso ci è resa quasi impossibile per la mancanza o la esiguità dei dati di riferimento relativi all'attività pittorica greca nei sec. VIII-VI a. C. Si è soliti quindi attenersi ad un metodo necessariamente pericoloso ma d'altra parte insostituibile: quello di studiare i primi passi della pittura monumentale sui vasi dipinti, materiale che ci pervenne in copia tale da permettere utili induzioni anche in questo senso. Ma occorre tuttavia ripetere che la pittura greca dei vasi ebbe, sin dalle prime affermazioni, un indubbio carattere suo, dipendente dal suo scopo decorativo e dalle esigenze di carattere somatico del materiale cui essa veniva applicata. Carattere che si concretò immediatamente nel genere di pittura a contrasto di due colori: disegno che genera originali e squisite composizioni, ma che rimase disegno, con rigida esclusione di ogni effetto cromatico e di ogni ricerca spaziale.

Possiamo tuttavia ritenere che la « grande pittura », lenta sulle prime ad affermare la sua indipendenza dalla pittura dei vasi quanto rapida poi nel maturare il suo decisivo distacco, abbia in questi secoli camminato lungo una via parallela o almeno non troppo discosta da quella battuta dai ceramografi. A questo pensiero ci può condurre l'esame dello scarno manipolo di notizie conservate da Plinio e riflettenti appunto questi stadi lontani. Ciò che primo colpisce, in queste testimonianze, è il loro carattere eurematico, che ne balza in modo evidente e, nello stesso tempo, significativo: le fonti greche usate da Plinio (poche e meschine, per altro) altro non fanno che proporci i nomi di coloro che « per primi » avrebbero sco-

perto questo o quel genere, questo o quell'accorgimento tecnico, oppure ad indicarci le città ove « per la prima volta » questo o quel modo di pittura sarebbe comparso. L'esame di questi passi (PLIN. XXXV, 15 ss., 53 ss.) dimostra che già Plinio al suo tempo aveva trovato una tradizione poverissima, tale che egli stesso non riuscì nè a spiegarsela nè a coordinarla.

A lui dobbiamo, ad esempio, un aneddoto che, se vero, ci proverebbe l'esistenza di una pittura jonica su tavola prima del 700 a. C.: il re di Lydia Kandaules avrebbe pagato a prezzo d'oro una scena di battaglia (Efesi contro Magnesi) dipinta da BOULARCHOS. Ma, per varie ragioni, questa notizia è sospetta. Del resto, non mancano riferimenti pliniani ad opere pittoriche anche più antiche, sebbene di datazione ancora più incerta, tutte monocrome: autori delle quali sarebbero stati HYGIAION, DEINIAS e CHARMADAS.

Ma la più singolare fra queste notizie riportate da Plinio (XXXV, 56) è quella che riguarda un pittore vissuto nei primi anni del sec. V a. C. ad Atene ma peloponnesiaco di nascita, KIMON di Cleone, allievo e perfezionatore dell'arte di EUMARES. Quest'ultimo, fiorito in Atene nel sec. VI, sarebbe stato il primo ad introdurre l'uso di colorire con toni bruni le figure maschili e con toni più chiari quelle femminili: espediente che troviamo tuttavia anche in pitture assai più antiche e che domina nella stessa arte egea. Probabilmente Eumares fu invece uno tra i fondatori del disegno anatomico quale infatti ritroviamo nella pittura attica vascolare del tempo suo. Ed appunto in questo senso, allora, appaiono giustificabili le espressioni pliniane riguardanti il suo allievo Kimon. Di costui infatti Plinio dice che fu il primo che seppe disegnare « *obliquae imagines* » *(katagrapha)* e che seppe trovare il modo di variare l'aspetto del volto umano rappresentando figure « *respicientes suspicientesve vel despicientes* » (PLIN. XXXV, 56). In altre parole, Plinio allude senz'altro alla scoperta dello scorcio e, poichè senza dubbio conviene attenuare il valore euromatico di questa come di altre sue affermazioni del genere, preferiamo considerare Kimon come colui che, nell'ambito della pittura attica, perfezionò quelle ricerche anatomiche alle quali i pittori della seconda metà del sec. VI avevano dedicato, come la pittura attica dei vasi ci prova, la maggior parte della loro attenzione. Un'idea di questo processo evolutivo, colto tuttavia in uno stadio di notevolissima maturazione, si può avere Tav. II, fig. grazie al celebre cratere degli Argonauti, in cui alcuni vollero vedere un'eco dell'arte di Cimone: ma quest'opera, tuttavia, è a nostro giudizio assai posteriore. Lo studio anatomico infatti ricorre già in precedenti ceramografi attici, come Phintias, Euphronios, Euthymides, appartenenti allo stile severo, nei quali però l'anatomia ha un carattere duramente geometrico. Orbene, tale carattere arcaico volentieri ammettiamo sia scomparso con Kimon, il quale, prosegue Plinio, « *articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in veste rugas et sinus invenit* »: cose tutte

(particolarmente l'aver distinto le articolazioni dalle membra) che non possono non aver conferito alla sua pittura una maggiore fluidità ed al suo disegno il segreto dell'effetto corporeo.

Con Kimon dunque la pittura, superando il confine del semplice disegno contornato quale da sola poteva dare la linea disegnativa, esce, si può dire, dalla fase arcaica e ci troviamo di fronte ad un'anatomia corporea in cui dal tracciato si cerca di far scaturire l'effetto del volume. Ma, prima di procedere oltre, è naturale ci si chieda quali fossero state le premesse di questo passo tanto decisivo per non abbandonare a vaghe congetture l'antefatto dominato dal puro disegno lineare. Purtroppo le indicazioni pliniane a questo proposito sono quanto mai scarse ed ingenue. Il disegno lineare sarebbe stato « inventato » da PHILOKLES, un egiziano, e Da KLEANTHES di Corinto: ma la notizia non ha base, anche perchè allo stesso Kleanthes vengono attribuite da Strabone (VIII, 343) e da Ateneo (346 B. C.) alcune pitture tanto complesse (una Iliupersis, una nascita di Athena ed un Poseidon offerente un tonno a Zeus) da non poter essere riferite ad uno stadio così immaturo. Plinio aggiunge che a questa coppia di artisti ne seguì un'altra, ARIDIKES di Corinto e TELEPHANES di Sicione, ai quali avrebbe fatto capo una specie di piatta pittura monocroma capace solo di riprodurre i particolari interni della figura (XXXV, 16). Nè ben si comprende cosa egli abbia voluto significare avvicinando questo ricordo di una pittura monocroma ad un'ancor più vaga allusione alla scoperta o al progresso della tecnica coloristica, quando subito soggiunge che un tal EKPHANTOS, pure corinzio, avrebbe per primo impiegato nella pittura il color rosso tratto dalla terracotta macinata. Di questo pittore, di cui allo stesso tempo di Plinio si doveva sapere ben poco se egli non sa aggiunger di lui altro che un pittore venuto al seguito di Damarato padre di Tarquinio Prisco portava lo stesso nome ed era venuto pur lui da Corinto, diremo ancora fra poco, poichè qualche critico moderno ha creduto di poter risolvere la notizia pliniana ammettendo senz'altro l'identità fra i due, e da questa traendo motivo di documentare i contatti fra la pittura etrusca e quella corinzia.

Accanto a queste notizie dello scrittore romano, possiamo schierare un altro scarno gruppo di testimonianze di altri autori. Erodoto (IV, 88) racconta che Dario ricompensò riccamente l'architetto MANDROKLES per avergli costruito un ponte sul Bosforo, e che costui in seguito a tal fatto fece dedicare a Samo sua patria, nel tempio di Hera una pittura ove si vedeva il passaggio dell'esercito persiano sul ponte, presente Dario stesso. Ma non avremmo qui il nome di un pittore: dalle parole di Erodoto sembra implicito che Mandrokles « fece fare » la pittura, essendo egli architetto e non altro. Ad ogni modo, l'epoca a cui tale pittura vorrebbe esser riferita è tale che renderebbe ammissibile il disegno ma non la rappresentazione spaziale: e pertanto siamo tentati di pensare che ove la no-

tizia sia storica la composizione dell'Heraion di Samo fosse concepita sul tipo delle vedute panoramiche del tipo assiro: contatto ed influenze orientali che certamente esistettero.

Non crediamo invece che a questo genere si avvicinassero le opere del già nominato KLEANTHES di Corinto, o quelle di KALLIPHON di Samo autore a detta di Pausania (V, 19, I), di un dipinto posto nell'Artemision di Efeso rappresentante la Discordia, nel quale si vedeva Patroclo indossare la corazza aiutato dalle ancelle.

Pochissimo poi sappiamo della diffusione di queste eventuali primitive scuole pittoriche: Plinio soltanto ricorda incidentalmente l'opera di due maestri greci, DAMOPHILOS e GORGASOS (XXXV, 154), che nei primi anni del sec. V a. C. decorarono in Roma il tempio di Cerere presso il Circo Massimo oltre che con sculture policrome anche con pitture vere e proprie: e già ricordammo Ekphantos di Corinto.

2. — A questa incertezza e povertà delle fonti scritte corrisponde purtroppo una ancor maggior insufficienza di fonti archeologiche, così che, contrariamente a quello che non di rado si verifica in altri campi e momenti delle arti figurative antiche, non è possibile sopperire col reperto archeologico alla deficienza delle nostre cognizioni, nè tanto meno di conseguenza chiarire o contraddire le pochissime ed ingenue testimonianze degli antichi scrittori. I più singolari monumenti che in qualche modo ci possono dar un'idea di quest'arte pittorica più antica sono: le metope di Thermos, alcune tavolette (pinakes), la stele di Lysias ed il disco del medico Aineios.

Le *metope di Thermos* non sono fra loro omogenee: le possiamo suddividere in due gruppi, il primo dei quali, costituito da lastre assai grandi provenienti dal tempio principale, è senz'altro il migliore per stile e rivela nella tecnica e nelle iscrizioni la sua origine corinzia; le altre, più piccole, non sono che imitazioni locali. Lo stile appartiene alla più alta arcaicità: viva vi appare ancora la maniera « dedalica », di derivazione cretese, quale si riscontra anche in opere di pura plastica: caratterizzata dalla composizione stecchita, dalla rappresentazione convenzionale del movimento, dalle teste appiattite, dai menti aguzzi, dalla sottigliezza delle reni. Questo unico resto della grande pittura corinzia può ben esser riferito ai primi del sec. VII e trova interessantissime analogie nella pittura dei vasi. La colorazione si affida a pochi toni, fra i quali predomina il bruno e l'azzurro, ed il colore appare massiccio e pieno. Nelle metope maggiori ricorrono scene del mito di Perseo: le più piccole, che sono forse alquanto più recenti, recano figure femminili di un ingenuo erotismo.

Un altro genere di monumenti pittorici, che pare fosse particolar-

mente in voga nel periodo arcaico, è quello delle tavolette fittili dipinte: genere che tuttavia si rivela da sè come assai prossimo al vaso dipinto. Fra i pochi cimeli superstiti, ricordiamo in primo luogo il *pinax di Timonidas*, tavoletta frammentaria raffigurante una figura maschile seguita da un cane. Si tratta più che altro di un disegno nel quale l'arte pittorica si limita allo schizzo schematico e compassato di un profilo riempito di colore, e presenta strette aderenze colle metope di Thermos. Di un secolo circa meno antica di queste ultime è invece *la tavoletta attica proveniente dall'Acropoli di Atene* che doveva forse far parte di uno zoccolo o di uno stipo. Circondata da una fascia triplice (nera bianca e rossa) contiene un'unica e bella figura di armato dipinta sopra un fondo giallastro. Il guerriero, nello stile del pittore di vasi Phintias, è disegnato con tratti di color nero: la carnagione è bruna, ed il rosso compare solo in qualche parte dell'elmo. Nel complesso, tanto questa tavoletta quanto quella di Timonidas sono dominate dalla tecnica della pittura dei vasi che sospinge l'artista verso un deciso astrattismo coloristico, sino al punto che il seminaturalistico color bruno delle carni vi si trova quasi stridente e spaesato, proprio come nei vasi a fondo bianco.

Tav. I, fig. 1

Analogie di forma e di stile possiamo anche trovare fra tutte queste manifestazioni pittoriche sin qui ricordate e le pitture arcaiche delle tombe etrusche, benchè in queste sia evidente l'intrusione dell'elemento « barbarico »; del resto il legame fra questa pittura corinzia ed il mondo etrusco può essere anche documentato come s'è già detto da un ricordo storico: Damaratos di Corinto, padre di Tarquinio Prisco, avrebbe condotto con sè in Etruria alcuni scultori e pittori, fra i quali quell'*Ekphantos* che si pretenderebbe aver per primo adoperato il color rosso per dipingere i corpi.

Parimente scarsissimi sono i monumenti di *pittura su pietra* pervenutici. In alcuni, come un'antichissima *stele funeraria di Creta*, la pittura è ridotta ormai a pochi segni che a mala pena lasciano intravvedere il disegno: una donna che fila colla rocca ed il fuso. Oppure si tratta di frammenti insignificanti o quasi, come un pezzo di calcare (*poros*) scavato sull'acropoli di Atene ove una leonessa rossa si profila sopra uno sfondo azzurro. L'unico pezzo monumentale è forse *la stele di Lysias*, che risale alla seconda metà del sec. VI a. C., ma anche in essa il colore è quasi totalmente perduto: non tanto però da non lasciar supporre una più evoluta policromia a toni chiari nelle figure campeggianti sopra fondi rossi od azzurri. Ma la policromia si fa più ricca in due monumenti alquanto posteriori (circa a. 500): il *disco di marmo del medico Aineios*, ed uno *scudo marmoreo con la figura di Nike*. Nel primo l'uso dei colori si fà assai più disinvolto, ed il disegno stesso si emancipa dalla rigidità dello schema: ma è sopratutto il secondo che può essere considerato come un'opera veramente e finalmente pittorica, appunto perchè il colore non vi compare

più soltanto come puro pretesto decorativo, ma vi è sentito come elemento insostituibile della composizione.

3. — Nulla invece ci rimane di veramente significativo della *pittura parietale* greca di questo periodo, ed il solo elemento di giudizio proviene in questo campo dai cospicui *cicli pittorici delle tombe etrusche*, ove tuttavia è sempre necessario ricordare la presenza dell'elemento nazionale: il quale, almeno quanto allo stile, non è sempre troppo facile a cogliersi.

Nelle pitture etrusche più arcaiche fu da tempo notata l'analogia stringente con l'indirizzo artistico cretese e la possibilità perciò di un collegamento con l'arte greca cosidetta orientalizzante. In alcune tombe (come in quella dei Leoni ed in quella degli Animali a Cerveteri, in altre di Chiusi e di Cosa e sopratutto nella notissima tomba Campana di Veio) il convenzionalismo cromatico caratterizzato dallo stridore dei toni e la preferenza per le figure di animali rappresentati senza riguardo alle proporzioni, sono infatti gli elementi fondamentali. Quando, come nella tomba Campana, la figura umana compare, il ricordo della ceramica greca del sec. VII a. C. (anfore di Milo e vasi di Arkades), o di alcune sculture arcaiche greche (quali il fregio del tempio A di Prinias a Creta) ricorre spontaneo. La forte corrente ionica, vivace e fervida di schemi, ricorre invece in pitture alquanto posteriori: questo indirizzo è infatti evidente nelle lastre di Cerveteri del Museo Britannico e del Louvre. La serie più antica è quella di Londra ove si notano figure ritmicamente susseguentesi in una teoria religiosa.

Maggiore agitazione e spregiudicatezza si notano nelle pitture tarquiniesi delle tombe delle Iscrizioni e degli Auguri, ove lo spirito è essenzialmente etrusco anche se la formale ispirazione rimane ellenica. Carattere analogo, testimoniante perciò l'influsso della corrente ionica, troviamo nella sfrenata danza dipinta sulle pareti della tomba delle Leonesse, o nelle ingenue rappresentazioni paesistiche della tomba della Caccia. Ma avvicinandoci al sec. V, alla corrente ionica comincia a sostituirsi quella attica, quale appunto conosciamo grazie alla pittura dei vasi a figure rosse della fine del sec. VI a. C. Questo indirizzo si palesa dapprima in accenti bruschi, talvolta anche in schemi scomposti, nel drappeggio ad ampi svolazzi. Esempi di questa maniera appaiono proprio in quella tomba Stackelberg o delle Bighe, lo stile delle cui pitture possiamo considerare greco e del più puro, anche se naturalmente il contenuto narrativo della composizione non è tale. Se le figure maschili persistono a distinguersi da quelle muliebri (come del resto continuò per tutta la susseguente pittura etrusca) mediante il tradizionale contrasto tra le carni chiare ed oscure,

le figure plasticamente scorciate (le *obliquae imagines* che Plinio riferisce appunto a Cimone) presentano la più stretta analogia con la pittura coeva dei vasi attici. A questo medesimo periodo è comunemente riferito un gruppo di pitture tarquiniesi assai noto, nel quale, anche se il carattere espressivo riesce puramente etrusco, l'influenza diretta della ceramica attica a figure rosse e di stile severo è più che mai evidente. Si tratta delle tombe dei Leopardi, del Citaredo, del Triclinio e Giustiniani. Scene di danza liberamente svolte all'aperto e disegnate con nervosa snellezza, figure animalistiche, evidenza di particolari realistici e qualche spunto di giochi ginnici caratterizzano quest'arte ove accanto ad un'inconsueta ricchezza nella gamma di colori si conserva la tradizionale preferenza ad alternare figure maschili con figure femminili ponendo tra le une e le altre un arboscello o qualche altro elemento decorativo. Il profilo regolare e diritto del naso e della fronte è lo stesso che ricorre nei vasi e nello stile severo, così come il modo di rappresentare l'occhio di prospetto anche nelle figure di profilo: sintomi di un ritardo che non potremmo certamente estendere allo sviluppo della vera arte ellenica, ma che fu senz'altro peculiare dei pittori etruschi.

Da questi brevi accenni, adunque, una considerazione soprattutto scaturisce: essere impresa presso che impossibile quella di ricostruire il difficile complesso quadro della « grande » pittura arcaica greca, per la quale altro non resta che il riferimento alla pittura dei vasi: tanto più che gli scarsi elementi che possediamo possono confermare che non vi doveva essere grande divario, sulle prime, tra queste e la pittura monumentale. Forse una tavole di Cimone non differiva gran chè dalla decorazione di un vaso contemporaneo. Ma poco dopo, sospinta dal progredire dei suoi stessi mezzi e sempre più influenzata dal coevo sviluppo del rilievo e della plastica in genere, la « grande » pittura comincia a scostarsi da quella dei vasi. Quasi improvvisamente — chiuso l'eroico periodo delle guerre persiane — ci troviamo di fronte a nomi dietro i quali stanno vere e proprie personalità degne di attento studio: Polygnotos, Mikon e Panainos.

BIBLIOGRAFIA

FONTI: OVERBECK, *Schriftquellen* ecc. 375 ss., 611 ss.

INFORMAZIONE GENERALE: PERROT, *Histoire de l'Art*, IX, 177 ss.; BRUNN, *Geschichte d. griech. Künstler* II, 275; KLEIN, *Geschichte d. griech. Kunst* I, 298, KALKMANN, *Die Quellen des Plinius* 174 ss.; SELLERS, *Plinys chapter on Art*, 84 ss.; WINTER, in GERKE-NORDEN, *Einleitung in die Altertumswissenschaft* II 147 ss.; BERTRAND, *Etude sur la peinture et la critique d'art*, 24 ss.; PFUHL, *Malerei und Zeichnung d. Griechen* I, 490 ss.

HYGIAION-DEINIAS-CHARMADAS: KLEIN, *Gesch. d. griech. Künstler* I, 298.

SAURIAS: DILTHEV in « Arch. Mitt. Oesterr. Inst. » II (1878) 54.
KIMON: HARTWING, *Meisterschale*, 154 ss.; POTTIER, *Catalogue des vases antiques du Louvre*, 826 ss, 843, 847.

MANDROKLES: SCHÖNE in « N. Jahrb. » XXIX (1912) 191 ss.

DAMOPHILOS-GORGASOS: STUDNICZKA in « Jahrb. » II 150, 153 ss.

METOPE DI THERMOS: SOTIRIADIS, *Antike Denkmäler* II, tav. 50-52; KOCH in « Ath. Mitt. » XXXIX (1914) 237 ss. e in Röm. Mitt. XXX (1915) 69.

TAVOLETTE ATTICHE: KEKULE in « Ath. Mitt. » V (1880) 286 ss.

PITTURE SU MARMO: BORROWS in « Journ. Hell. Stud. » XXIX (1909) 388 ss.

DISCO DI AINEIOS: MARSHALL in « Journ. Hell. Stud. » XXIX (1909) 153 ss.

CAPITOLO SECONDO

POLYGNOTOS

1. — Il nome di Polygnotos ricorre nelle fonti assieme a quello d due altri maestri, Mikon e Panainos. Con essi ci affacciamo al tempo d Pericle, e gli scrittori antichi sono concordi nel dare alle loro personalità quello stesso rilievo che concedono ai contemporanei scultori ed architetti. Ed anche a noi, malgrado le nostre scarse ed indirette conoscenze sembra che davvero l'arte loro dovesse partecipare degli stessi caratter e che in quelle opere di cui ci resta soltanto un'eco vivesse e dominasse come nelle sculture di Fidia, lo spirito di quella grande età.

Ma presso a Fidia nessun altro scultore attico meritò di essere posto lo stesso Alkamenes, che di lui fu rivale, dev'essere ben nettamente considerato a parte e posposto. Ma presso a Polygnotos, maestro di primissimo piano, le fonti ricordano con onore questi due altri pittori: e l'accostamento non è senza ragione. Se infatti Polygnotos, come vedremo, s stacca da essi per un più alto genio creativo, se a lui la pittura greca deve il primo apporto di una spiritualità che, anzi, troverà in lui forse il più immediato interprete, tutti e tre balzano improvvisi fuori dalla mediocrità riuniti da un'unica grandiosa concezione: la loro opera si accomuna nella visione epica, benchè in questo genere avessero indubbiamente avuto dei predecessori, come in Cleante che dipinse la presa di Troia, in Kalliphon di Samo che dipinse la battaglia omerica degli Achei presso le navi ed in Sillax di Reggio che, prima di essi, iniziò l'uso della grande decorazione parietale in un portico di Fliunte.

Panainos, ateniese e fratello di Fidia, svolse la sua attività intorno al 450 a. C.; fiorì dunque, all'incirca, contemporaneamente a Polygnotos. L'opera sua più famosa, ricordataci da più di una fonte e sopratutto da Pausania, si svolse nella decorazione della stoà Poikile, in collaborazione con Mikon e con lo stesso Polygnotos. Ivi dipinse una battaglia di Maratona ove si vedevano i principali duci dei due eserciti e dove sopratutto campeggiava la figura di Milziade. Da non pochi spunti analoghi suggeriti dalla pittura dei vasi, possiamo congetturare che la composizione della grande scena avesse un carattere eminentemente disegnativo, senza al-

cuna preoccupazione prospettica. Collaborò con Fidia e con Kolotes anche in Olimpia, ove dipinse il trono della grande statua di Zeus.

2. — MIKON, lui pure ateniese e figlio di Phanomachos, fu forse alquanto più anziano, benchè si possa presumere che la sua attività durasse ancora intorno al 450 a. C. La sua fama superò quella di Panainos, ma non raggiunse quella di Polygnotos sopratutto perchè gli antichi non ritrovarono nelle sue opere quello che essi considerarono massimo contrassegno dell'arte di quest'ultimo: l'*ethos*. Come dunque spiegarci, e la domanda vale anche per Panainos, il fatto che egli venisse generalmente indicato con Polygnotos quale rappresentante tipico della pittura del suo tempo, quando appunto l'*ethos* era considerato l'elemento principale della pittura della prima età classica? Il giudizio degli antichi può ben essere nato da quel facile errore prospettico, frequente nella tradizione, per cui l'opera di più maestri finisce col formare un tutto inscindibile: errore tanto più spiegabile nella valutazione degli antichi il cui giudizio si affidava per tanta parte della tradizione aneddotica. Ma può ben darsi nel caso di Mikon che per essere egli alquanto maggiore di Polygnotos, la sua pittura venisse considerata e fosse in realtà un'indispensabile introduzione a quella del grande pittore di Thasos. Ed in più, già osservammo che tanto Mikon quanto Panainos si mossero nella stessa atmosfera epica e drammatica di Polygnotos: sono questi elementi più che sufficienti a spiegarci ogni accostamento ed anche ogni eventuale spostamento di giudizio.

Quanto alle opere, sappiamo anzitutto della sua collaborazione alla decorazione della stoà Poikile, ove dipinse l'Amazonomachia ritenuta, sembra, il suo capolavoro. Questa grande composizione doveva essere concepita in modo rigorosamente rispettoso del principio della unità di tempo: mentre da un lato accorrevano alla battaglia schiere fresche di armati, già si vedevano presso la costa le navi intorno alle quali già si delineava lo scompiglio della fuga. L'occhio di chi guardava abbracciava con un solo sguardo molte fasi del dramma.

Lo stesso pittore affrescò sulle pareti del Theseion di Atene (e quindi attorno all'anno 470) la scena dell'imbarco di Teseo. Di questa sua pittura poco sappiamo, poichè Pausania se ne sbriga dicendoci che in essa il pittore non aveva partitamente e diffusamente raccontato il mito, ma che lo aveva riassunto in breve. Ancor meno nota ci è una sua grande pittura di soggetto argonautico dipinta sulle pareti dell'Anakeion (tempio dei Dioscuri) di Atene, della quale solo sappiamo che vi dipinse con grandissima cura i cavalli di Akastos: appunto i cavalli costituivano il suo pezzo di bravura. Questa pittura di Mikon ispirò forse il pittore del cratere attico di Orvieto (ora al Louvre) rappresentante secondo P. Girard Tav. II, fi

v. III, fig. 3 Eracle che rimprovera gli Argonauti a Lemno. Audace nei soggetti, sembra sia stato trasandato nella rifinitura dei suoi quadri. Non conobbe il chiaroscuro ed eseguì le sue opere adoperando i quattro colori tradizionali (nero, bianco, rosso e giallo) lasciando il verde e l'azzurro ai particolari.

3. — Scarse sono le notizie sicure che possediamo intorno alla vita di POLYGNOTOS di Thasos. Non è nemmeno forse accettabile la data tradizionale della sua venuta ad Atene: limitiamoci quindi a credere che egli sia giunto in questa città ancor giovinetto col padre suo, il pittore Aglaofonte il vecchio, se anche non vi giunse più tardi, solo e già maturo. La sua formazione adunque avvenne in una scuola locale, e quella di Thasos doveva esser fiorente. Certo si è che la sua attività non dovette prendere inizio ancora in pieno arcaismo, sia perchè così non ci potremmo del tutto spiegare la sua opera, sia perchè Mikon doveva già aver iniziato la sua. Coetaneo di Cimone, nacque intorno al 510 a. C., ma fu lungamente attivo nel sec. V poichè nel 444 era ancora vivo.

Non possiamo misurare con precisione il suo campo d'azione: ma è assai probabile che la sua attività, certo dunque non breve, si svolse in molte parti della Grecia e non soltanto là dove noi oggi possiamo con sicurezza collocarla per esplicita menzione di testi. Con tutto ciò è probabile tuttavia che Atene, città di cui ottenne la cittadinanza, sia rimasta pur sempre l'epicentro del suo magistero. In Atene infatti si conservavano di lui non poche opere: nella stoà Poikile il *combattimento di Oinoe* e *la caduta di Troia*; nella pinacoteca dei Propilei numerosi quadri, fra cui: *Oreste ed Egisto*, *Nausicaa*, *Achille a Sciro*, *Il sacrificio di Polissena*, *Il furto del Palladio*, *Ulisse e Filottete*; e nell'Anakeion *il ratto delle figlie di Leukippos*. A Platea dipinse la scena di *Ulisse che uccide i Proci*; a Delfi ancora la *caduta di Troia* e la *discesa di Ulisse agl'Inferi*. A Roma infine, ai tempi di Plinio, sappiamo che di lui si conservava fra l'altro una *tabula* rappresentante forse *Capaneo*. La cronologia delle opere non è facile a stabilire: la pittura di Platea è anteriore al 470; gli affreschi di Delfi dovrebbero esser anteriori all'anno 467 se davvero il distico che conteneva la firma e che fu copiato da Pausania era di Simonide, perchè in quell'anno il poeta morì.

Prendiamo anzitutto in esame le due megalografie di Delfi, descritteci da Pausania (X, 25 ss.) col quel suo solito stile pesante e massiccio che, malgrado la insormontabile difficoltà sua a sentire ed esprimere le manifestazioni di un'arte qualsiasi, riesce in questo caso, certo grazie alla

potenza dei capolavori che aveva di fronte, a perdere un poco della sua opaca freddezza.

La *Lesché* dei Cnidii (edificio pubblico costruito da questi cittadini in Delfi), era una grande camera rettangolare lunga diciannove metri e larga circa dieci. Sorgeva poco sopra il tempio di Apollo e doveva servire di ritrovo ai pellegrini. Polygnotos ne dipinse le pareti con una decorazione organica di grande respiro e di vaste dimensioni: le figure avevano ad un dipresso la proporzione del vero. I due soggetti, Iliupersis e Nekyia (discesa di Ulisse agli Inferi), conservavano nella intenzione della scelta e nella realizzazione del maestro tutto il loro profondo significato epico e religioso. Quasi come affreschi o sculture delle nostre cattedrali medioevali, queste pitture di Polygnotos dovevano, attraverso il ricordo delle tradizioni, eccitare il sentimento popolare. Non potremmo avvicinarci alla spiritualità di Polygnotos se non ammettessimo, in quest'uomo che conobbe la generazione di Maratona e che fu contemporaneo di Eschilo, senso tragico della vita, rispetto pel divino, non disgiunti da un ottimismo grave e sano.

La composizione della Iliupersis è complessa e nello stesso tempo chiara: il pittore ha, del fatto tragico che la leggenda gli propone, una visione statica e solenne che gli permette di toccare contemporaneamente numerosi temi e di fonderli coralmente senza ricorrere ad artifici pittorici o a dinamismo di schema. Il sole si alza (è l'alba che segue alla notte del saccheggio) sopra uno spettacolo di orrore: una pianura prossima alle fiammeggianti mura di Troia ed alla spiaggia cui sono ancorate le navi achee, è tutta disseminata di morti: in un angolo, un bimbo si rifugia spaurito presso un altare ed un altro, seduto sulle ginocchia di una vecchia, si copre gli occhi con le manine, ancor tutto tremante d'orrore per quello che vide. Subito appresso, verso la sinistra dello spettatore, subentrava una scena di calma e di armonia non meno drammatiche. Elena, causa d'ogni massacro, splendeva in mezzo ad uno stuolo di donne accorse ad ammirarla. Presso di lei, testimoni e vittime della sua follia, Briseide, Helenos ed Aithra, la madre di Teseo divenuta sua schiava: quella che, richiesta dagli Ateniesi combattenti fra gli Achei ad Agamennone, non fu rilasciata se non col consenso di Elena, dominatrice dunque anche dopo la sconfitta di Ilio. E vicino a lei anche Andromaca: il trionfo dunque, persino brutale, della figlia di Nemesi non ripugna al pittore, così come l'orrore del matricidio o l'infedeltà di Clitennestra non ripugnarono ad Eschilo. Nè forse mai il tema di quella donna fatale fu svolto con tanta impassibile pienezza di sfumature. Ma la spedizione di Troia è moralmente condannata dall'artista: nel centro, Polygnotos, ateniese di elezione, pone la scena del sacrilegio di Aiace verso la santità dell'altare di Athena ed il susseguente giuramento da parte dell'eroe raccolto dai tre capi dell'armata achea, di espiare, lui e tutti i suoi discendenti, la colpa commessa verso la dea che aveva più di ogni altro protetto i Greci. Il

pittore coglie così il momento non solo più drammatico ma altresì più religiosamente saliente della caduta di Troia: azione a seguito della quale quell'impresa, che era stata sino ad allora protetta dalla divinita, si macchiava di sacrilegio e cessava da quel momento di seguire il trionfale svolgimento che era stato concesso e promesso dagli dei: l'atto empio di Aiace rappresenta davvero il punto centrale del grande dramma della Iliupersis da cui comincerà per gli Achei un nuovo ciclo di dolori e di sventure, per i superstiti profughi Troiani un avvenire di lenta ripresa, beneaccetta agli Dei. La profondità della concezione e del pensiero di Polygnotos si rivelano ancor più esplicite nei gruppi che seguono. Alla scena centrale seguivano, conchiudendo la composizione, due scene di partenze: anzitutto quella, trionfale, di Menelao; poi quella del vinto Antenore. Menelao sale sulla nave circondato dal via vai degli schiavi affaccendati, mentre si stanno caricando i viveri per il lungo viaggio e le ricchissime spoglie della preda: il pilota è già al suo posto, la mano al timone. Contrasta invece la queta e serenamente triste partenza di Antenore, l'eroe troiano che risparmiato dai Greci assieme alle cose sue per la giustizia e la mitezza dei suoi costumi, lascia la patria per l'esilio. Un asino porta le poche masserizie di casa in cima alle quali il più piccolo dei figli è stato installato, e la moglie, con l'altro figlio tra le braccia, si affretta a seguirlo coi pochi servi. Abbiamo qui il voluto contrasto fra la partenza del vincitore e quella del vinto: ma, agli occhi di Polygnotos, Antenore era veramente il vinto? Vi è un principio nell'arte della composizione greca che può trovare, e anzi trova, una singolare dimostrazione in questo caso. La partenza di Antenore si trova a destra rispettivamente alla partenza della nave del re di Micene: orbene, presso gli antichi fu sempre il lato destro quello favorevole, occupato dal vincitore, da colui che gli Dei proteggono. Menelao infatti, con la sua splendida nave, la sua bellissima donna, gli schiavi troiani e l'oro della città conquistata s'avvia privo dell'aiuto degli Dei verso il feroce destino degli Atridi; mentre dalla tristezza di Antenore sgorga una luce di speranza: egli continuerà la sua stirpe, fiducioso nell'aiuto degli Dei, tutto intento a proteggere intorno al focolare della sua famiglia le fragili creature che la pietà divina ha risparmiato grazie alla rettitudine della sua vita e che sono destinate a far rivivere nel futuro la grande tradizione dei padri. Ma, come in una complessa sinfonia, così accanto ai temi principali Polygnotos seminò un certo numero di temi secondari destinati a rinforzare l'impressione dell'insieme e a commentare, sottolineandoli, i contrasti di primo piano: Neottolemo che solo fra i Greci continuava a giorno fatto l'opera brutale di massacro e che, come i visitatori di Delfi ben sapevano, avrebbe dovuto più tardi ricevere il castigo della sua ferocia ed essere proprio in Delfi ucciso dalle freccie di Apollo; all'opposto, esempio di saggia moderazione, il vecchio Nestore conduceva un cavallo al mare,

alieno da ogni furore sanguinario ed intento ad occupazioni pacifiche; ed altri personaggi ancora, di cui conosciamo solo il nome conservatoci da Pausania e dei quali pertanto possiamo solo indovinare indirettamente l'azione.

A questa pagina torbida di vita e illuminata dal caldo sole marino, Polygnotos oppose sull'altra parete della Lesché una misteriosa scena di ombre svolgentesi nelle oscure regioni dell'oltre tomba. Compito non facile perchè l'artista greco, in genere, non disponeva come il cristiano di una materia ordinata che riguardasse l'esistenza ultraterrena, ma solo di credenze diverse, slegate e talvolta anche contradditorie. Certamente Polygnotos non ebbe però soltanto ad ispirarsi al canto XI dell'Odissea che fu la sua fonte principale, ma potè disporre d'altri racconti di discese agli Inferi, oggi perduti, di alcuni dei quali conosciamo il nome, come la *discesa di Orfeo* o la *Minyade*. Per comprendere i principî che informarono questa composizione di Polygnotos occorre tener conto di due fatti essenziali: anzitutto, che il pittore aveva diviso la grande scena in numerosi gruppi di figure, alcune delle quali in primo piano, altre in secondo piano, in modo che però ciascun gruppo fosse assolutamente indipendente dal contiguo ma si legasse invece intimamente col gruppo corrispondente disposto all'estremità opposta della composizione; infine, che l'espressione « primo piano » o « secondo piano o sfondo » non debbono essere fraintese: Polygnotos non ne sapeva che ben poco (e forse nulla) di prospettiva, ed i personaggi che noi diciamo di « secondo piano » erano semplicemente rappresentati più in alto, sopra gli altri, e da questi forse soltanto separati per mezzo di qualche elemento paesistico, proprio come nella contemporanea pittura dei vasi. Questi principî sono tanto manifesti nelle parole di Pausania che, uniti alla descrizione di dettaglio dei singoli gruppi, hanno reso possibile a più di un critico il tentativo di ricostruire persino graficamente la Nekyia di Delfi. E in questo campo rimane tuttora fondamentale lo studio del Robert.

Quanto alla concezione di questa ultima pittura, prima ancora di riassumerne lo schema, sarà bene notare come il maestro si fosse trovato di fronte alla necessità di mettere d'accordo le antiche tradizioni elleniche dell'oltre-tomba, quali ad esempio egli trovava nell'Odissea, con quelle credenze orfico-eleusinie che ai suoi tempi erano già tanto diffuse. È noto come Omero non attribuisse alle anime, nel regno di Hàdes, altro che una vita vegetativa: il regno dei morti ispira al coraggioso Ulisse « un pallido terrore », immagine poetica della mesta sfiducia che l'anima religiosa greca aveva originalmente nutrito per la vita ultraterrena. D'altra parte, col sec. VI, Pitagorici ed Orfici avevano rovesciato queste posizioni tradizionali proclamando che vera tomba dell'anima è il corpo e che, non cominciando la vera vita che oltre l'ultimo respiro terreno, vano fantasma era il terrore della morte e sola certezza la serenità della vita futura. Sembra che

Polygnotos riuscisse con singolare genialità a fondere due concezioni tanto discoste. A questo risultato egli giunse appunto contrapponendo gruppi di non iniziati ai misteri, avvolti nella penosa atmosfera della morte, a gruppi di iniziati: ed a questi la figura centrale di Orfeo, che riassume e polarizza l'intera composizione, apportava il dolce lume e il limpido sole che rischiarano i campi ove errano le ombre felici di coloro che scelsero « la parte migliore ». In tal modo la Nekyia riusciva veramente concezione grandiosa e corale. Da un lato i gruppi degli eroi morti alla guerra di Troia contrapposti a Cleobeo e Tellis, iniziati, nella barca di Caronte: poi il gruppo di Tityos ed Oknos e di Sisifo e Tantalo, quello di Ulisse e dei suoi compagni: e Fedra, e Paride agitati dalla loro scomposta passione, ed Erifile e le figlie di Pandora, e Antiloco e Protesilao: una folla di eroi e di oscuri che si affollavano attorno alla dolce figura centrale di Orfeo che all'ombra di un salice incantava le anime col suo canto, mentre presso di lui stava Marsia, altro iniziatore alle più dolci melodie, e Thamyris, il falso artista che Polygnotos, eterno amico dei contrasti, mise apposta accanto ai messaggeri dell'armonia divina. E tutto ciò senza cadere nella banalità della simmetria poichè il gruppo centrale di Orfeo era solo idealmente tale, ma in realtà aveva assai più figure a destra che a sinistra.

Naturalmente possiamo dire assai meno delle altre opere di Polygnotos, delle quali Pausania si limita quasi sempre a dirci il solo soggetto senza descrivere dettagliatamente la composizione. Forse le pitture della stoà Poikile che valsero al maestro la cittadinanza ateniese erano alquanto precedenti a quelle di Delfo: anche qui il maestro, accanto ad una battaglia di Oinoe nella quale probabilmente dominava più che nell'altre sue opere il primitivo schematismo dell'ultima arte arcaica, dipinse una Iliupersis pure imperniata sull'episodio di Cassandra: pittura forse eseguita su tavole perchè Sinesio di Cirene (V sec. d. C.) ricorda la spogliazione delle tavole dipinte del portico portate a Bisanzio. Il tipo ancora dell'Iliupersis sembra ricorresse nello schema della strage dei Proci dipinta nel pronao del Tempio di Athena Areia a Platea. Nell'Anakeion d'Atene sembra che Polygnotos nel dipingere il ratto delle Leucippidi, trovasse uno degli schemi che diventeranno più comuni in seguito per la rappresentazione dei Dioscuri: noto particolare di questa pittura, e forse elemento paesistico, la celebre « Lepre » proverbialmente perfetta.

La ricostruzione della personalità artistica non può tuttavia che molto parzialmente appoggiarsi su queste preziose descrizioni di opere perdute, dalle quali soltanto molto indirettamente può derivare al massimo la conoscenza o meglio la supposizione di alcuni elementi di una pittura. Fortunatamente, nel caso di Polygnotos, sovvengono da un lato giudizi di antichi scrittori, dall'altro ancora la testimonianza della pittura dei vasi.

La sua tecnica non fu certamente troppo ricca: usò i quattro colori tradizionali e disegnò, più che dipinse, le sue figure statuarie su fondi

chiari, disposte astrattamente nello spazio e solo quasi simbolicamente ambientate. Tuttavia non possiamo credere che il tratteggio, forma embrionale di chiaroscuro, gli fosse del tutto ignoto perchè, ad esempio, esso compare già in qualche vaso a figure rosse verso il 470. Dipinse a fresco, ad encausto (PLIN. XXXV, 122), ed a tempera. Curò la minuzia dei particolari, e non crediamo coltivasse lo studio del nudo, salvo in alcune figure muliebri, ove Plinio (XXXV, 58) ammirava *(mulieres traslucida veste)* l'arte del panneggio trasparente che in noi ridesta il ricordo di quello, plastico, di Fidia.

La composizione di Polygnotos deriva chiaramente dagli schemi arcaici. Qualcosa della concezione geometrica e della conseguente rigida scompartizione dello spazio sussisteva certamente nella pittura di Polygnotos, anche se questa naturalmente non aveva ormai più nulla a che fare con l'« *horror vacui* ». Polygnotos, anzi, pur non concependo la scena in profondità, spaziava con largo e solenne ritmo le sue figure sulla piana parete, generalmente chiara. E se manca tra i gruppi di figure legame pittorico, essi sono uniti dal più profondo legame interiore costituito dal pensiero: e questo, come abbiamo già visto, si indugia a preferenza in quel desiderio di accentuare e contrapporre i drammatici contrasti che sappiamo essere stato il motivo dominante della prima tragedia greca. Una grande importanza ebbe appunto in Polygnotos il concetto quasi statuario di gruppo: e la ricerca conseguente di motivi tipici, di forme e profili puri, Tav. III, f
di pause larghe e sapienti. Nella sua arte pittorica, sempre fedele all'ispirazione omerica, la musicalità era forse sopratutto resa da questo plastico equilibrio fra pause e masse. L'espressione, intesa come tentativo dell'artista di dare un'interpretazione psicologica alle figure del suo dramma, fu certamente un'altra caratteristica ben individualizzabile della sua pittura. La massima gloria di Polygnotos fu appunto riassunta in una sola parola: *ethos*. La definizione di questo concetto può essere inseguita sulla scorta di Aristotele, di Platone e di altri scrittori greci e latini. Quando Aristotele (*Poet.* 6) definisce Polygnotos — ethogràphos —, e come tale lo propone ad esempio, noi non dobbiamo credere che con ciò intendesse attribuire al pittore il vanto di essere il primo od il massimo descrittore di caratteri.

Non dimentichiamo infatti che Aristotele condannò Dionysios e Pauson in quanto preferirono rappresentare caratteri volgari e bassi o comuni: sotto a questo punto di vista allora il titolo di ethografo sarebbe spettato a maggiore o a pari diritto a costoro, artisti che seppero cogliere dalla vita caratteri di indubbia vivacità. Ma Polygnotos, invece, mostrò l'uomo migliore, non come può essere o è, ma come « dovrebbe » essere: proprio come nella tragedia greca anteriore ad Euripide. Ogni tipo, si tratti di un'eroe come Agamennone o come Paride, o di Elena o di Tersite, è da lui espresso nella sua più alta possibilità: idealmente perfetta. Da questa concezione,

prettamente classica, derivò alla pittura di Polygnotos un valore assoluto: pittura armonica e suscitatrice di armonie, che non turbava gli spiriti, ma, come la plastica di quel Fidia di cui Polygnotos ebbe la stessa grandezza etica, li placava nella contemplazione di forme e di pensieri conclusi. Da ciò indubbiamente derivò a Polygnotos la fama di pittore « educativo » ma, come appunto in ogni espressione artistica dello spirito greco di questo momento, sotto l'equilibrio ideale e la rappresentazione pacata, ardeva il fuoco di una passionalità violenta anche se contenuta. L'eco della sua arte non è facile ad inseguirsi nella pittura dei vasi, anche se giustamente si vuol chiamare polignotea la miglior produzione attica databile dal 460 al 430. In essa non ricorre nessuno dei temi del maestro, e ci
II, fig. 2 mancano così necessari e precisi riferimenti: ma il citato cratere d'Orvieto rimane il miglior esempio della cosidetta prospettiva Polignotea.

4. — Intorno alle personalità di Polygnotos e di Mikon gravita una cerchia di maestri minori coi quali si esaurisce il primo periodo della pittura monumentale classica: pittori in parte più giovani, in parte alquanto maggiori di Polygnotos ma dei quali la nostra conoscenza si limita per lo più a poche notizie biografiche. Così il fratello di Polygnotos, quell'ARISTOPHON che rimase fedele al ciclo epico, traendo dal mito degli Argonauti la scena di Anceo ferito dal cinghiale (PLIN. XXXV, 138); così AGLAOPHON il vecchio, padre dello stesso Polygnotos, noto per aver per il primo dipinto una Nike volante, intorno al quale si ridestò una viva ammirazione ai tempi di Quintiliano da parte di chi voleva, preferendo ai grandi maestri l'arte severa ed ancora arcaica di questo « primitivo », darsi l'aria di fine intenditore. Nipote di Polygnotos, (figlio del fratello suo Aristophon) fu AGLAOPHON *il giovane,* ateniese, attivo nella seconda metà del sec. V. Dedicò due celebri *pinakes* ad Alcibiade (personificazioni di giochi olimpici e pitici, e di Nemesi) che destarono grave scandalo intorno alla persona dell'uomo politico ateniese.

Poco sappiamo di PHIDIAS pittore: si ricordava di lui una Gigantomachia dipinta in uno scudo, forse quello dell'Athena Parthenos; ma comunque dato lo stile delle sue sculture, potremmo arguire che la pittura fidiaca si orientasse già verso le ricerche spaziali che vedremo consapevoli in Apollodoros. Nè mancarono pittori che vissuti nel periodo arcaico continuarono la loro attività anche nei decenni susseguenti come quell'AGATHARCOS di Samos di cui diremo più avanti, SILLAX di Reggio, che decorò il portico di Fliunte (ATHEN., V, 210 B), EUENOR di Efeso, padre e maestro di Parrasios, e NESEAS di Thasos, maestro di Zeusi.

Un posto a sè merita DIONYSIOS di Colofone, maestro di cui Eliano (*Var. hist.* IV, 3) lasciò scritto che mentre era paragonabile a Polygnotos

per l'*ethos* ed il *pathos* nell'espressione, gli mancava di quello la grandezza, termine che in questo caso non può avere rapporto con la dimensione materiale delle figure. Probabilmente poichè è proprio di questo pittore che Aristotele (*Poet.* 2) scrisse quel più sopra accennato giudizio (dipingere cioè gli uomini mediocri così come sono), dobbiamo intendere che alla pittura di Dionysios doveva mancare la grandezza etica, quella sublime virtù che per Aristotele era esclusiva di Polygnotos: sotto questo aspetto potremmo congetturare che l'arte sua si avvicinasse a quella contemporanea dei vasi. E nemmeno riguardo al *pathos* il giudizio di Eliano sembra del tutto accettabile: Plutarco infatti osservò nelle sue opere un non so che di violento e di tormentato che non può se non molto superficialmente adeguarsi al genuino concetto di *pathos*, del resto non ancora ammissibile in un pittore di quel secolo. Plutarco (*Timol.* 36) lo qualificò come poco spontaneo. Del resto, coi pittori della nuova generazione al ciclo epico comincia a sostituirsi il mito dionisiaco, assai meno ricco di *ethos*: si ha l'impressione, come osservò il Della Seta, che alla gloria della pittura monumentale salgano i soggetti cari ai ceramografi attici.

Altri problemi, dei quali non vi è qui tempo di occuparci, può sollevare lo studio della « grande » pittura del secolo V: accenniamo però a quello della pittura *decorativa*, o per meglio dire prospettica. Secondo Vitruvio (VII, *praef.* 10) quell'AGATHARCOS figlio di Eudemos di Samos (attivo fra il 465 ed il 420) cui accennammo più sopra, sarebbe stato il vero pioniere del disegno prospettico, avendo egli dipinto una scena per Eschilo ed avendone anche trattato in uno scritto che potrebbe aver servito agli studi sulla prospettiva di Anassagora e di Democrito. Ma questa notizia viene per lo più messa oggi in dubbio dai critici, i quali propendono a vedervi una nostra ingiustificata illazione. La conoscenza che oggi ci siamo formati della reale opera di Apollodoros ci permette di escludere che un pittore prima di lui abbia potuto concepire una vera e propria pittura prospettica. Al massimo possiamo pensare che in questo campo Agatharcos abbia posto soltanto le basi del problema, senza formulare alcuna conclusione: tanto più che questa convinzione è suffragata dalla pittura dei vasi in cui soltanto timide velleità prospettiche cominciano ad affiorare negli ultimi decenni del secolo V. Quand'anche Vitruvio non abbia alluso a lui come costruttore di scene in legno e non in tela dipinta. Da altre fonti (Demostene, Plutarco) conosciamo aneddoti dai quali traspare che Agatharcos fu più che altro un rapido e disinvolto decoratore, protetto da Alcibiade.

Alla metà del secolo V (ma noi propendiamo senz'altro per una datazione meno alta) si suole comunemente riferire l'originale di una bella tavoletta di marmo proveniente da Ercolano e rappresentante la riconciliazione fra Latona e Niobe: tavoletta, che nota sotto il nome di « *giocatrice di astragali* », reca la firma di un *Alessandro Ateniese*: ma è evidente Tav. IV, fig

che costui non è che il copista. L'ignoto autore dell'originale, tuttavia, può essere ragionevolmente supposto nella schiera dei maestri attici fioriti tra Polygnotos ed Apollodoros. Non vi fu che il Reinach che pensò ad un vero e proprio originale: ma la sua ipotesi fu concordemente respinta. Piuttosto che pittura, si tratta di un disegno: del resto tale doveva essere anche poichè sappiamo che persino Zeuxis, assai più tardi, dipingeva sovente nel genere monocromo, o meglio oligocromo. La delicatissima composizione consiste in due fanciulle intente, in primo piano, al gioco degli astragali: il loro sguardo fisso e compreso rivela l'interesse posto al gioco. Dietro di loro stanno tre altre figure femminili, cui il pittore aggiunse i nomi: nel mezzo Niobe, sospinta da Foibe, stende timidamente la mano a Latona che essa offese vantando la sua florida prole: la madre di Apollo e di Artemide non stende la mano, ma sembra accogliere fredda e pensosa la tentata riconciliazione, come se un segreto desiderio di vendetta e una segreta collera le si agitassero nell'animo. Il contrasto tra la delicatezza sorridente dell'esecuzione e la paurosa tragicità dello sfondo mitologico formano un contrasto sottile: è questa una situazione che realmente può paragonarsi a quelle preferite da Polygnotos perchè quanto mai capace di prospettare e rivelare l'*ethos*. Il carattere dei personaggi non soltanto è svelato dall'espressione dei volti, ma dal gioco armonioso, facile ma insieme sapiente delle mani. Davvero che, anche arrivataci a noi attraverso una copia (greca, per altro, e forse di buona epoca), questa piccola scena non ha perso forse che poco della sua freschezza nativa e della sua interna musicalità. Il pensiero corre ai rilievi fidiaci del Partenone, e sente la parentela spirituale che corre tra questo piccolo capolavoro salvato dall'immane naufragio ed i mutili marmi attici del secolo V. Tuttavia l'accorata sensibilità che emana dalle figure femminili di secondo piano ci sembra indice di un mondo già più vicino alla crisi psicologica dei primi del secolo IV: qualcosa che sembra preludere all'intimità della Eirene di Cefisodoto. Questa bellissima opera ci fu restituita dalle ceneri vesuviane assieme ad altre, quasi altrettanto preziose, di cui diremo più avanti perchè esse giungono assai opportune per lo studio di Zeuxis. Ma la grande arte pittorica della fine del secolo V riecheggia anche in altre opere, e non sono soltanto gemme e rilievi che ce la possono ricondurre: così ad esempio la ritroviamo nelle *Steli funerarie Tebane*. Alcune di queste si avvicinano allo stile ricco della pittura dei
. III, fig. 4 vasi, ma in una, la *Stele di Mnason*, il disegno agile e la figura nervosa ci riportano al tempo di Pericle.

BIBLIOGRAFIA

PANAINOS: Fonti in OVERBECK, 1056 D, 1094-1108. — ROBERT in « Jahresh. » X (1907) 157 ss.; SCHRÖDER in « Jahrb. » XXVI (1911) 281 ss.; PETERSEN, *Ein Werk des Panainos*; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung d. Griechen* II 660 ss.

MIKON: Fonti in OVERBECK, 1080-1093. — ROBERT, *Die Marathonschlacht in d. Poikile*, in *Hall. Winckelmannsprogramm* 18, 13 ss.; PFUHL, *op. cit.* II, 659 ss.

POLYGNOTOS: Fonti in OVERBECK, 1042-1049. — ROBERT, *Die Nekyia des P. - Die Iliupersis des P.* in *Hall. Winckelmannspr.* 16-18; AMELUNG, in « Röm. Mitt. » XX (1905) 302 ss.; LOEWY, *Polygnot*, Vienna 1929. Si veda l'ottima bibliografia in PFUHL, *op. cit.* II 635 ss. (671 ss.) e l'ottimo commento alle fonti in A. REINACH, *Textes grecs et latins* etc. 86-154. Cronologia in FORNARI, in « Ausonia » IX (1919) 93 ss.

AGLAOPHON IL VECCHIO: Fonti in OVERBECK 1046-1049. — STUDNICZKA, *Die Siegesgottin*, 13 ss.

AGLAOPHON IL GIOVANE: Fonti in OVERBECK 1130-1135. — ROBERT, *Archäol. Hermeneutik*, 79 ss.; BENDINELLI in « Boll. d'Arte » V (1925) 151 ss.

AGATHARCHOS: Fonti in OVERBECK, 1118-1125. — FRICKENHAUS, *Die altgriechische Bühne*; GARTNER in « Journ. Hell. Stud. » XIX (1899) 253 ss.

DIONYSOS: Fonti in OVERBECK 1073, 3-1078, 4-1136-1726. — LANGE, *Darstellung des Menschen*, 171; SAUER in *Künstlerlexikon* IX, 317.

GIOCATRICI DI ASTRAGALI (Alexandros Athen.): ROBERT in *Hall. Winckelmannspr.* 21; RODENWALDT in « Arch. Anz. » XXVIII (1913) 66 ss.; A. REINACH in « Revue Epigraphique » II (1913) 117 ss.; PFUHL, *op. cit.*, II, 663.

STELE DI MNASON: VOLLGRAFF in « Bull. Hell. » XXVI (1902) 554 ss.; RODENWALDT in « Jahrb.-Anzeiger », XXVIII (1913) 63 ss.

CAPITOLO TERZO

APOLLODOROS, ZEUXIS E PARRASIOS

1. — APOLLODOROS. Questo pittore a detta di Plutarco (*De gloria Athen*, 2) nacque ad Atene, e secondo Plinio (XXXV, 60), fiorì nella novantatreesima Olimpiade: dato il concetto sovente non facile a precisarsi di questa espressione potremmo però ritenere che il fiore della sua attività, piuttosto che esser riferito agli anni 408-405 a. C., debba essere un poco anticipato, sino almeno alle guerre peloponnesiache perchè, come vedremo, la critica moderna lo ha bensì accolto nella grande serie dei pittori della piena età classica, ma gli riserva un posto di pioniere. Plutarco dice di lui che egli seppe mediante luci ed ombre dar apparenza di corporeità alle figure; ma la sua affermazione fu per lungo tempo alquanto trascurata perchè Quintiliano (XII, 10, 4) riservò esplicitamente questa scoperta al pittore Zeuxis. Tuttavia non si tardò ad osservare che un epiteto molto significativo, quello di *skiagraphos* (pittore che indica luci ed ombre) gli è attribuito da alcuni tardi glossatori (*Schol. Iliad.* X, 265, HESYCH., s. v. *skià*). Con tali espressioni sembra senz'altro che si voglia indicare l'applicazione del chiaro-scuro alla rappresentazione delle figure, confermando perciò quel giudizio di Plutarco che, del resto, non dev'esser tanto farina del sacco di questo storico, quanto espressione attinta da qualche fonte più consapevole. Nè l'osservazione degli scoliasti può essere casuale o comunque inconscia poichè in questo caso Esichio dà prova di saper bene quello che si dice in quanto osserva che, se schiagrafo dev'esser detto Apollodoros, a lui pure dovrebbe spettare il titolo di scenografo. Il ragionamento di Esichio può essere e non essere accettato, in quanto sembra voler suggerire che la tecnica chiaroscurale fosse già stata impiegata da Agatharcos anche se limitatamente agli sfondi delle scene: il che è dubbio; ma ad ogni modo esso prova che l'attributo di schiagrafo nei rispetti di Apollodoros non nacque per capriccio. Del resto, la critica d'oggi propende verso una notevole valutazione dell'opera sua. Può darsi che il contributo di Agatharcos debba intendersi non tanto nel senso di aver usato del chiaroscuro nel dipingere gli scenari, quanto, e forse meglio, di aver costruito una scenografia fatta di molteplici elementi disposti prospetticamente nello spazio, così da raggiungere l'illu-

sione pittorica non dipingendo chiaroscuralmente, ma ottenendo un effetto analogo con vari cartoni indipendenti di puro e piatto disegno colorato posti l'uno davanti all'altro.

Lo Pfuhl non esita a ritenere che nel caso di Apollodoros la caratteristica compiacenza dei Greci di indicare, nel tratteggiare la storia di un'arte, gli « scopritori » di ciascun genere, debba essere finalmente accolta nel suo più preciso significato. Apollodoros avrebbe trovato davvero la pittura così come la prima classicità l'aveva concepita, e vi avrebbe immesso nuovi elementi capaci di condurla alla piena maturità. Egli sarebbe stato il primo a concepire l'affresco od il quadro non come piatto disegno colorato, ma come un frammento di mondo esterno tal quale è visto nella realtà dall'occhio umano, e cioè nello spazio, nella luce e nel colore. Egli dovrebbe perciò venir considerato come il responsabile della *pittura che illude*, e la sua schiagrafia dovrebbe essere intesa non come una pittura di chiaroscuro, ma come una vera pittura della luce. Lo Pfuhl considera Apollodoros non dunque come un artista che porta a compimento un'epoca e che stia al sommo di un continuato sviluppo, ma come un innovatore che prepara ed apre la via del futuro. In questo senso egli ammette che Apollodoros possa forse essere stato un classico del disegno, ma non già ancora un classico della pittura poichè la piena classicità pittorica non venne evidentemente raggiunta che nei cent'anni che seguirono. In tutta questa teoria dello Pfuhl non sappiamo fino dove davvero la sua critica possa essere prudentemente accettabile: potremmo obiettargli che anche in questo caso l'intenzione eurematica degli scrittori antichi non merita di essere presa alla lettera, e che pertanto sarebbe più consono al metodo consueto ammettere un passaggio più lento ed uno sviluppo più graduale senza addossare la grave responsabilità ed il merito della scoperta della maniera chiaroscurale al solo Aopllodoros: ma sta di fatto che innegabilmente non si può attendere a pensarla introdotta da quello Zeuxis in cui per molte ragioni positive dobbiamo credere che la maniera classica fosse già più che notevolmente matura. Possiamo pertanto pensare ad un Apollodoros cui almeno si debba una grande e definitiva innovazione: quella di aver strappato la pittura dalla statica concezione disegnativa sostituendo alla linea il tono di luce. Innovazione che servì da indispensabile ponte di passaggio, via maestra per la quale passò Zeuxis.

La povertà di notizie positive circa le sue opere è grande: sappiamo che la sua fama si affermò ben presto (Nikomachos lo ricorda in una sua elegia) e che durò assai a lungo, fin tanto che la pittura antica suscitò interesse vivo. Anche sappiamo che della sua gloria e della sua scoperta, oltre che consapevole, egli stesso fu ingenuamente fiero: arrivò a scrivere sotto le sue opere « essere più facile criticarle che imitarle ». Ma sulle sue pitture è sceso un silenzio quasi totale che ne rende il naufragio irreparabile. Le fonti ricordano un sacerdote di Apollo adorante, probabil-

mente una tavola ex voto; ed un Aiace colpito dal fulmine nel quale per la prima volta il personaggio di Odisseo appariva col pileo: tavola che in età ellenistica si conservava a Pergamo. Dubbia infine è l'attribuzione di un'altra pittura raffigurante Alcmena invocante l'aiuto degli ateniesi contro Euristeus (*Schol. Aristoph. Plut.* 385).

2. — Se la spiritualità della pittura di Apollodoros ci è ignota, tuttavia dobbiamo ammettere che con questo pittore noi siamo già alle soglie del grande movimento spirituale della fine del secolo V: la sofistica. Che la pittura nuova sia dunque una diretta conseguenza delle nuove correnti filosofiche non è troppo ardita affermazione: indubbiamente vi fu un rapporto fra quest'arte, che attraverso un molteplice sviluppo era giunta alla rappresentazione realistica del mondo esterno, e le nuove correnti dell'individualismo e del subbiettivismo. Zeuxis e Parrasios come artisti e come uomini sentirono il pensiero sofistico, e intorno ad essi, salvo forse nel campo dell'arte plastica ove le scuole si indugiarono ancora per poco sulla vecchia e gloriosa via, si può dire che tutte le arti sentirono i tempi nuovi. La poesia, il teatro, la musica e la danza rinnovarono profondamente i loro modi; l'architettura ci presenta con l'Eretteo un tipico monumento nel quale sembra di veder riflessi principî ed espressioni proprie di Zeuxis e di Parrasios. L'eleganza e l'arguzia plastica ed ornamentale segnano una radicale rottura con la serenità severa dell'arte dei decenni precedenti. Entro questi limiti ed in questa direzione si muove lo sviluppo della pittura discesa dalle posizioni raggiunte da Apollodoros.

3. — Zeuxis *(Zeuxippos)*. Come Polygnotos, anch'egli non nacque ateniese: Plinio ce lo dice di Eraclea, quasi certamente la città lucana di questo nome poichè è senz'altro da escludersi l'omonima città della costa sud del Mar Nero. Era ancor giovane verso l'anno 425, epoca in cui già si trovava, ma da poco, in Atene. Nel 394 Isocrate lo ricordò in una delle sue orazioni (*Antidosis*, 2) come già morto. Sappiamo che egli lavorò in Italia a Crotone, ed a Pella in Macedonia. Plinio (XXXV, 61) riferisce che suoi maestri furono Damophilos di Imera e Neseas di Taso, artisti la cui personalità ci sfugge. Altre notizie della sua vita ci mancano, salvo il ricordo della sua buona amicizia per Socrate.

Ma le numerose fonti letterarie sono concordi nel dirci le sue lodi: al solito, però, l'encomio è confuso, di maniera, di seconda o terza mano; anche se nel caso suo, assieme ad esso spunta l'aculeo di qualche curioso appunto critico: elementi troppo discordi ed incontrollabili per conferire

piena attendibilità a qualsiasi tentativo di ricostruire per la sola via degli aneddoti la sua personalità. Ma non mancano passi di maggior rilievo: Quintiliano ad esempio (XII, 10, 4) dice che la sua pittura fu alquanto massiccia, ma che in essa il maestro mostrò di conoscere la norma della luce e dell'ombra: *luminum umbrarumque invenisse rationem...* (Zeuxis) *plus membris corporis dedit.* Plinio lo indica senz'altro come il continuatore di Apollodoros, ma d'altra parte gli rimprovera la tendenza di far troppo grandi le teste e le membra: *reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque* (XXXV, 64). Aristotele (*Poet.* 25) riconosce che la sua pittura supera in bellezza il vero, ma manca di maestà. Luciano ne lodò senza risparmio l'acuta ricerca di nuovi tipi e di nuovi soggetti (*Zeuxis* 3).

Da tutto ciò altro in fondo non possiamo dedurre se non che Zeuxis abbia dato nuovo valore, o meglio pieno valore, ai principî di Apollodoros lo schiagrafo ottenendo sempre più illusori effetti di luce. Tuttavia l'appunto di Aristotele è grave: in un altro passo (*Poet.* 6) egli denuncia esplicitamente, in ogni pittura del maestro, la mancanza dell'*ethos.* E questa aperta confessione ci lascia davvero comprendere come ormai la sua pittura fosse profondamente diversa e non soltanto per tecnica, da quella di Polygnotos. Come vedremo risultare anche dalle scarse ma non insignificanti notizie relative ai singoli quadri, Zeuxis non si preoccupò di mostrare il carattere dei suoi strani personaggi, non tese a proclamare che gli uomini e le loro azioni avessero un valore eterno e che vi fossero leggi fatali cui tutti sono sogetti: si accontentò di una pittura fresca, graziosa e commossa nel senso affettuoso ed umano della parola. Non fu certo una pittura « morale » e tanto meno una pittura che attraverso le apparenze della vita cercasse di penetrare le realtà dello spirito o la legge del destino. Persino il carattere del pittore, che noi possiamo intravvedere attraverso i molti aneddoti di cui l'antichità si compiacque nei suoi riguardi scegliendo fra i più attendibili, ci mostra l'« uomo nuovo »: l'uomo dei tempi di Euripide. Ebbe un altissimo concetto di sè che seppe tradurre in pratiche realtà: il re Archelao lo pagò, per la decorazione del suo palazzo, con ben 400 mine, e cioè sedici chilogrammi d'oro.

Purtroppo una buona parte dei soggetti che conosciamo come riferiti alle sue opere (12 in tutto, e tutti di *pinakes*), ci è solo documentata, come si disse, da aneddoti frivoli, come quello del ritratto della vecchia che causò la morte del pittore e l'altro, notissimo, dell'uva e degli uccelli. Dobbiamo eccezzionalmente a Luciano (*Zeuxis,* 3-8), la particolareggiata descrizione di un quadro, per vero assai singolare, che l'autore dei Dialoghi conobbe solo attraverso una copia, avendo un naufragio causato la perdita dell'originale. È la cosiddetta « famiglia di centauri ». Da un lato la centauressa era rappresentata nell'atto di alzarsi da terra puntando gli zoccoli delle zampe anteriori, mentre un piccolo centauro le suggeva il

latte dal seno ed un altro poppava alla guisa dei puledri. Seminascosto da una roccia che ne celava la parte equina del corpo, il Centauro padre sollevava colle braccia un piccolo leoncello catturato, per impaurire scherzosamente i suoi piccoli. Luciano esalta la bellezza della femmina, l'umanità dell'espressione, degli atteggiamenti e dei volti; ma sopratutto si compiace per l'originalità, che a lui non sembra stravaganza, del soggetto. Una grandissima fama godette poi una sua Elena dipinta per lo Heraion di Crotone, per la quale egli si era ispirato alla bellezza di cinque fanciulle scelte tra le più avvenenti di quella città. Di quest'opera un pittore dei tempi di Filippo, Nikomachos, provava la più grande ammirazione, e ad un profano che gliene chiedeva il perchè, rispose che se avesse posseduto i suoi occhi non gli avrebbe rivolto tale domanda: risposta senz'altro rivelatrice della mentalità ellenistica, perchè in essa è implicito il concetto che, per apprezzare il bello, occorre che l'occhio sia esperto. Ma oltre a questa tavola, che al tempo di Plinio si conservava in Roma e che è il primo documento di un interesse pittorico verso il nudo femminile, conosciamo il soggetto di altre opere: Zeus in trono, Eracle fanciullo che strozza i serpi, Alcmena donata agli Agrigentini, Marsia incatenato, Pan e Zeus ed un Eros incoronato di rose che, a detta di Aristofane (*Acharn.* v., 991 *schol.*), stava esposto nel tempio di Afrodite ad Atene.

Singolare dunque la sua preferenza: si direbbe che Zeuxis si sentisse attirato e cercasse di dare la prova del suo talento in composizioni ove gli fosse possibile rappresentare esseri biformi, grovigli di umanità e di animalità, infondendo in essi una strana e seducente naturalezza che doveva senz'altro stupire e rendere ammirati gli antichi, avvezzi, in questo campo delle rappresentazioni mitiche, a vedersi proporre, talvolta crudamente, i più irrazionali contrasti senz'altra meta che quella di colpire la fantasia religiosa. Scelta di soggetti che pertanto costituiva di per sè una grande difficoltà ma della quale il pittore sapeva abilmente giocarsi, inseguendo uno scopo che ci diventa chiaro appena leggiamo un pensiero di Aristotele cui già accennammo (*Poet.* 25), probabilmente scaturito dalla stessa meditazione del filosofo sulle pitture di Zeuxis o su opere d'arte dello stesso genere: « val meglio scegliere le cose impossibili rivestite di verosimiglianza, che le cose possibili ma apparentemente inverosimili, e idealizzarle, superando così il modello e creando degli esseri come quelli dipinti da Zeuxis ». Il consiglio, rivolto ai poeti, rivela quanto mai chiaramente la sua sorgente. Zeuxis sapeva dunque render verosimili invenzioni fantastiche come un Tritone od un Centauro: non solo, ma dava ad esse qualcosa d'ideale togliendo loro ogni parvenza di bestialità: aggiungiamo, abbassandole dal loro primitivo piano fantastico. La descrizione di Luciano infatti ci dimostra che il maestro riusciva a mostrare che anche i Centauri erano capaci di nutrire sentimenti umani e che, riuniti in una specie di « quadro di famiglia », conoscevano le pure e

serene gioie dell'amore dei genitori pei figlioli. E qui sta anche la spiegazione di quello che il pittore intendeva di fare nel suo processo di idealizzazione: questa si riduceva in realtà ad una « umanizzazione » condizionata all'espressione di sentimenti umani scelti fra quelli che la tradizione religiosa aveva sino ad allora precluso alle divinità. L'affettuosità, l'intimo raccoglimento spirituale, la piccola vita dell'uomo fatta di dolori e di gioie, non erano manifestazioni del divino: l'anima greca aveva sempre rifiutato di fare dei suoi Dei degli uomini, se non in quanto rappresentassero le grandi espressioni primordiali. Ma la società nuova aveva in gran parte perduto l'ottimismo dell'epica e dei secoli eroici: travagliata dai primi dubbi che le nuove correnti filosofiche diffondevano e provata (sopratutto Atene, centro della vita intellettuale) da un susseguirsi di pubbliche calamità, perdeva la sua fede negli antichi ideali e, discutendoli, giungeva inevitabilmente alla necessità o di negarli deridendoli o di tentarne la conservazione adattandoli ai nuovi bisogni spirituali, e cioè abbassando il divino all'umano e proponendo il conforto di veder scendere dal loro inflessibile ethos eroi e Dei. Cefisodoto, sensibilissimo a queste correnti, ci darà la prima opera plastica in cui l'amore materno sia riflesso umanamente in un simulacro divino: Eirene recherà fra le braccia il piccolo Plutos accarezzandolo e sorridendogli come una Madonna del Cinquecento. E non scordiamo che questa statua sarà un ex voto ateniese dedicato, dopo una tragica bufera politica e sociale, alla speranza di veder ritornare nell'Attica la Pace e la Prosperità, invocate non più come astratte e irremovibili divinità, ma come il gruppo di una madre che dolcemente serra al seno il suo nato.

Non sembra oggi possibile trovare tracce sicure dello stile di Zeuxis in opere antiche. Abbiamo già visto più sopra come la tavoletta di marmo da Ercolano sia piuttosto riferibile alla maniera di Apollodoros che non a quella di Zeuxis. Anche la pittura vascolare contemporanea difficilmente presenta spunti riconoscibili: oltre alla tecnica che ormai grandemente differisce, l'influenza dei molti maestri del tempo rendono pressochè impossibile ogni tentativo.

Un'anfora aretina sulla quale sta una figura di Ippodamia, potrebbe essere suggerita, grazie al massiccio disegno della testa che richiama il giudizio di Quintiliano. D'altra parte anche nella vasta produzione romana di pittura parietale e di mosaici, i riflessi dello stile di Zeuxis ci sfuggono per le stesse ragioni: l'Eracle che strozza i serpenti fu da alcuni, e anche recentemente dal Watzinger, riconosciuto in una pittura pompeiana ora perduta, ma la cosa è quanto mai dubbia e, comunque, ora del tutto vana.

La tecnica adoperata da Zeuxis sembra sia stata prevalentemente l'encausto: non chiaro il suo sistema delle proporzioni, nelle quali sembra lasciasse un poco a desiderare. Quanto ai colori, possiamo supporre

che la sua tavolozza allargasse un poco l'orizzonte tradizionale. Ma, essendo sua caratteristica l'arte dello sfumato, dobbiamo supporre, consigliati del resto dalla testimonianza delle fonti, che, noto anche come autore di lavori di plastica, tendesse di preferenza verso l'oligocromia, giungendo anche a vere e proprie pitture monocrome. Plinio infatti (XXXV, 64) aggiunge di lui: « *pinxit et monochromata ex albo* ». Per questa ragione, dunque, siamo soliti trovar spesso riferite alla maniera di Zeuxis le tavolette ercolanensi cui già accennammo più sopra quando una di esse, le « giocatrici d'astragali », ci offerse utili spunti relativi alla pittura post-polignotea. Ma ora è il caso di ricordare anche le altre. A Zeuxis si tentò sopratutto di riferire quella che rappresenta *Peiritoo che salva Ippodamia dal Centauro Eurytion*. Anche questa copia è dovuta ad un copista neoattico, ma lo stile degli ultimi decenni del sec. V a. C. vi traluce ancora inconfondibile: i pochi piani, il disegno ampio ed incisivo, l'evidenza disegnativa del modellato plastico ricordano le metopi meno antiche del Partenone ed in genere i migliori rilievi attici di quello scorcio di secolo. Il dipinto, o meglio il disegno, consiste in un gioco di gialli e di violetti, ma resta sempre il dubbio che tale oligocromia non sia che un povero avanzo, preparazione del dipinto e non più.

Sebbene di tecnica diversa, tuttavia assai prossima a questa sembra un'altra tavoletta sempre proveniente da Ercolano: in essa si raffigura un *vincitore nella corsa armata* (*apobátes*), ed invero si tratta forse di una copia di un celebre anathema. Più delle figure, il tipo dei cavalli della quadriga ricorda quello frequente nell'arte vascolare apula della prima metà del sec. IV a. C.

Più tardi invece appaiono, se le copie non ingannano, gli originali delle altre due tavolette (l'una ancora ercolanense, l'altra pompeiana) raffiguranti rispettivamente Sileno e Niobe, che ci trasportano nella piena e matura arte del secolo IV a. C. Di esse diremo dunque in fine, fra le opere riferibili ad originali ignoti di quel periodo.

4. — Parrasios fu allievo del padre suo, il pittore Euenor di Efeso, e siamo soliti considerarlo coetaneo di Zeuxis benchè in realtà ne fosse un poco più giovane. Ma egli dovette iniziare prima la sua attività: mentre infatti Zeuxis intorno al 425 era giovanissimo, Parrasios già nel 440 aveva disegnato il combattimento dei Centauri e dei Lapiti che il toreuta Mys incise sopra lo scudo della Athena Promachos di Fidia. Cominciò piuttosto come artefice che artista, e ciò forse gli valse quella straordinaria precisione di disegno e quella finezza di tratto che agli occhi degli antichi furono i suoi meriti principali. Al tempo di Isocrate (*De permut.* 2) era già quasi certamente morto.

Svolse la sua attività in Atene fin dal tempo della guerra Peloponnesiaca, ma lavorò anche in Asia Minore. Il suo carattere, quale almeno la solita raccolta di aneddoti ci ha tramandato, non può riuscire simpatico. Amava sfrenatamente il lusso e la vita molle, secondo le abitudini joniche. Ateneo (XII, 543) narra che le sue vesti erano di porpora, che si cingeva il capo di una candida *stephàne* e che portava un bastone ornato di spirali d'oro: d'oro erano pure i fermagli dei suoi sandali. Giudicava se stesso un essere d'eccezzione, addirittura in contatto con gli dei; ed Eracle medesimo gli sarebbe apparso in sogno per rendergli più sicura l'ispirazione nel riprodurre col pennello la figura e gli attributi del Dio. Lo stesso Ateneo ci racconta che Parrasios credeva di aver semplicemente raggiunto gli invarcabili limiti della sua arte, e ci riporta questo suo stesso pensiero: « Anche a costo che si ascoltino incredibili cose, questo io dico: già l'ultimo confine di quest'arte è stato scoperto dalla mia mano. Un termine fu fissato che nessuno potrà mai superare. E tuttavia nulla producono gli uomini che non abbia ad incontrare la critica ». Fu appunto questa sua pretesa che sembra averlo realmente messo in urto con Zeuxis: ne nacque un contrasto di cui resta un'eco in due epigrammi attribuiti ai due maestri medesimi. La risposta di Parrasios si prestò a maligne deformazioni: un bello spirito sostituì la parola *habrodiaitos* con cui cominciava l'epigramma con *rabdodiaitos*, che vuol dire « colui che si guadagna la vita con la verga arroventata » e cioè con l'arnese della pittura ad encausto: richiamo probabilmente riferibile alla sua attività giovanile di garzone di bottega.

Questo complesso di elementi biografici, anche se bisogna in essi far larga parte alla esagerazione dei biografi, ha il suo peso: poichè l'ammirazione degli antichi per la pittura del maestro era grande, e poichè tale favore si spiega con la passionalità del suo stile, è evidente che l'ingenua e quasi fanfaronesca attitudine del suo carattere servono a spiegarci in parte la sua personalità. Del resto la sua vita ebbe anche un aspetto serio e positivo: fu amico di Socrate, ed incontrò sulle prime non lievi difficoltà sul suo cammino: la sua carriera non fu certo facile come quella di Zeuxis.

Quanto all'arte sua, si lodava sopratutto il fine contorno che sembrava rivelare anche le parti non visibili delle figure. Questo concetto del plastico rilievo dei contorni, che è chiaramente espresso da Plinio, non presuppone soltanto uno stile puramente disegnativo: anzi, come già si è detto, è un indice della evoluzione stilistica. Come Zeuxis, anche Parrasios dovette più o meno faticosamente portare innanzi i principi chiaroscurali di Apollodoros e cercare di fondare il suo stile sempre più sullo sfumato. Ma in che consistesse il divario fra la maniera dei due maestri, questo è assai difficile da precisare. Sembra che Parrasios sapesse spingere al massimo la possibilità d'indicare e suggerire la personalità delle

sue figure: e ciò con linee e tratti sommari, che forse gli valsero da taluno l'appunto di poco corretto disegno interno della figura. Sembra che sopratutto egli sapesse esprimere le passioni e i sentimenti dell'anima, dimostrando una intuizione ed uno studio della psicologia umana che del resto si inquadra nell'atteggiamento scientifico del suo tempo. A questo riguardo si ricordi che Senofonte (*Mem.*, III, 10, 1) par voglia farci sospettare che Parrasios dovesse questa sua attitudine alla famigliarità che egli ebbe con Socrate. Sotto a questo punto di vista potremmo dunque pensare che egli abbia introdotto la pittura greca ad una più avanzata comprensione degli affetti umani, non aliena dal rappresentare l'intensa passionalità. Seneca (*Controv.* X, 34) racconta un aneddoto, storicamente malcerto perchè collegato con un fatto (la caduta d'Olinto) che ci riporta ad anni in cui il pittore, se vivo, avrebbe dovuto essere decrepito: fatto però che può tuttavia spiegarci come la pittura di Parrasios fosse sentita dagli antichi: per dipingeer Prometeo, egli avrebbe fatto mettere un vecchio prigioniero alla tortura davanti ai suoi occhi. Molta parte, infatti, delle notizie aneddotiche che lo riguardano ci orienta decisamente verso quest'ordine di idee: la stessa sua gara col pittore Timante sembra appunto aver consistito nel tentativo di rendere l'espressione dei caratteri mediante il gesto e l'atteggiamento dei personaggi. Ma l'episodio del Prometeo, se vero, è assai significativo, in quanto vi troveremmo per la prima volta nell'arte greca documentata l'ispirazione non al nudo in riposo, ma al corpo umano agitato dallo spasimo: via che conduceva, nella plastica, al Marsia appeso ed al Laocoonte.

Quanto alla tecnica, si suol comunemente ritenere che egli non si sia scostato di troppo dalla oligocromia tradizionale dalla quale, come del resto Zeuxis, avrebbe saputo trarre effetti nuovi. Crediamo, per quell'insistere delle fonti sulla evidenza dei contorni del suo disegno, che egli abbia fatto largo uso di forti contrasti di luce e di ombra, con una disinvolta facilità che forse era ignota alla mite pittura di Zeuxis.

A riassumere il giudizio degli antichi, valga del resto questo essenziale passo di Plinio ove il concetto della « suptilitas » della pittura di Parrasios è mirabilmente ed ingenuamente espresso: « *Parrhasius... et ipse multa contulit, primus symmetriam picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa suptilitas; corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint, extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat. Hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes* » (XXXV, 67-68). Ma alla passionalità di Parrasios, espressa oltre che nel

Prometeo anche in quel Filottete di Lemno ove una muta lagrima esprimeva lo strazio dell'eroe doloroso, in lui corrispondeva una nobiltà di forme che gli faceva superare ogni più difficile e scabroso tema. Alla sua arte possiamo infatti riferire una delle più belle coppe aretine uscite dalla fabbrica di M. Perennio ove il soggetto licenzioso è sopraffatto dalla bellezza della concezione intorno a cui sembra ancora aleggiare l'*ethos* della grande arte classica. Nè il riferimento è fuor di luogo, perchè sappiamo che M. Perennio riprodusse esemplari di oreficeria di ogni epoca e che Parrasios aveva fornito disegni al celebre toreuta Mys pei suoi lavori di cesello (*Paus.* I, 28, 2).

Poche opere ci sono note, e come al solito troppo indirettamente per aggiungere un po' di luce alle nostre congetture. Già abbiamo accennato al Prometeo, pittura ammiratissima dagli alessandrini ed in genere da tutto il primo ellenismo per quelle intuibili ragioni cui abbiamo accennato. La ricerca psicologica doveva poi formare l'essenza di altre sue opere, come il Filottete sofferente, la Guarigione di Telefo, il falso delirio di Ulisse, o la Contesa per le armi di Achille (nella quale fu in gara, come si è detto, con Timante) o un Hermes in cui avrebbe ritratto se stesso. Un'opera sua lodatissima da Plinio, ma per noi di alquanto difficile comprensione, era quella che rappresentava Demos, il popolo d'Atene. Parrasios, a detta di Plinio, era riuscito a disegnare un figura i cui tratti denotavano i caratteri più diversi e più contradittori: vi si leggeva la collera, l'ingiustizia, l'incostanza, ma nello stesso tempo il Genio vi appariva pietoso, clemente, misericordioso, fanfarone, fiero e vile nel tempo stesso. Come ciò potesse realmente rappresentarsi in un volto umano, davvero non sapremmo. Ma anche questo aneddoto vale a sottolineare che sua predilezione era davvero quella dei soggetti ove potesse esprimere i sentimenti dell'animo. Vi fu persino qualcuno, fra i moderni, che giunse a fantasticare di lui qualcosa come l'arcana arte psicologica di Leonardo, e pensò al sorriso di Monna Lisa. Ma pur rifuggendo da queste aberrazioni che urtano contro la stessa concezione classica della pittura greca, sta di fatto che nell'arte di Parrasios si doveva manifestare qualcosa che nell'arte di Zeuxis non s'era ancora affermato come principale elemento: il *pathos*. Per esso, rappresentazione misurata e contenuta della passionalità, l'arte di Parrasios giungeva nel suo tempo più di quella, piena e matura. Nè a questa ricostruzione approssimativa della sua personalità può nuocere la mollezza jonica del suo stile (benchè l'arte di Zeuxis ci appaia anche più ionia) sovente affermata dalle fonti (non rifuggì, abbiamo visto dei soggetti licenziosi, ed anzi alcune sue pitture del genere erano apprezzatissime dai romani dell'impero), perchè questi tratti caratteristici non valgono di certo a modificare in noi l'ipotesi circa il *pathos* della sua pittura, ma anzi si giustificano da sè come elementi della sua spiccata originalità. La quale amiamo credere riuscisse per

questa via a superare il bavaglio sempre più stretto della mimesi scientifica.

5. — Contemporanei e successori di Zeuxis e di Parrasios. Come contemporanei dei due maggiori maestri, Plinio ci propone tre pittori: Androkydes, Eupompos e Timanthes. Ma ciò non deve senz'altro essere inteso nel senso che tutti fossero davvero fioriti negli stessi anni: tra gli uni e gli altri possono, anzi debbono, intercorrere divari di tempo, pressapoco come nel caso di Parrasios e di Zeuxis. L'espressione va intesa soltanto come indicazione di massima della loro attività, approssimativamente svoltasi fra il V ed il IV secolo. Uno dei tre, Eupompos, è il fondatore della scuola di Sicione, e di lui diremo quindi più avanti, fra i maestri di quella corrente.

Androkydes nacque a Cizico (Plin. XXXV, 64) ed il suo ricordo si affida ormai a due sole sue opere, forse non fra le più significative. Ateneo (VIII, 341) e Plutarco (*Symp.* IV, 2, 3, 8; 4, II) ci dicono celebre ai loro giorni un quadro rappresentante Scilla ove il maestro aveva dipinto con una vivacità particolare pesci ed animali marini in genere: condotto a questo curioso realismo, si diceva, dalla sua leggendaria ghiottoneria per quei cibi. Può anche darsi, ma è illazione forse gratuita dei critici moderni, che da lui sia nato quel gusto di rappresentare naturalisticamente i pesci (nature morte e fondi marini) che ricorse tanto frequente nella pittura posteriore e nel mosaico ellenistico-romano. Ancora Plutarco (*Pelop.* 25, 7) ricorda un'altra sua più complessa pittura, rimasta interrotta, rappresentante una battaglia di cavalieri commessagli dai Tebani intorno al 379 durante l'assedio di Tebe. Liberata la città per opera di Pelopida, la pittura rimase a mezzo, e fu più tardi completata e dedicata alla battaglia di Platea (371).

Timanthes fu, a quanto sembra, il più degno emulo di Parrasios nell'arte di esprimere i sentimenti dell'animo. Non sono chiari i suoi rapporti con la scuola sicionia. Nativo di Kithnos, dipinse un Heros che ai tempi di Plinio adornava il Tempio della Pace in Roma e nel quale sembra che fosse quanto mai ammirevole la proporzione del corpo umano, tanto che anche qui qualche critico moderno cercò di proporre, partendo dalle espressioni di Plinio (XXX, 74) il parallelo col Doriforo di Policleto. Dipinse inoltre una gara per le armi di Achille (Plin. XXXV, 71), un'uccisione di Palamede (*Tzetz.* VIII, 403; *Ptolem. Hephaest.* I, 146) ed una *parvula tabella,* raffigurante il sonno del Ciclope ove, per far risaltare le proporzioni del gigante, accanto a questo disegnò la svelta figura di un Satiro (Plin. XXXV, 74). Ma l'opera sua di maggior risonanza, almeno per quello che possiamo riscontrare nelle fonti, fu un sacrificio di Ifigenia,

composizione che Plinio (XXXV, 73) ci assicura lodatissima dagli oratori per la potenza espressiva dei personaggi. Quintiliano (II, 13, 12) e prima di lui Cicerone (*Orat.* XXII, 74), si dimostrano infatti entusiasti di questa pittura, ed un'eco di tale ammirazione, evidentemente diffusa, ritroviamo anche in Valerio Massimo (VIII, 11), in Lucilio (*Aetn.*, 595) ed in Eustathio (*ad. Il.* 1343, 60). La compiacenza di questi autori, espressa quasi con le stesse parole da tutti, trae origine dal fatto che il pittore aveva dipinto Ifigenia mesta e rassegnata presso l'ara e intorno vari personaggi dai volti dei quali traspariva una gamma di sensazioni psicologicamente verissime e commoventi: triste Calcante, più triste ancora Ulisse, sconvolto dal dolore Menelao; mentre il padre, Agamennone, aveva il capo velato ad indicare che lo strazio paterno non era esprimibile da alcun pennello.

I retori antichi videro in questa sottigliezza del pittore un'altissima prova d'ingegno: lo spettatore, lasciato a se stesso ed alla propria immaginazione nel compito di interpretare l'espressione di quel volto velato, veniva più fortemente colpito: e questo artificio veniva suggerito anche all'oratore. Sin qui il nostro interesse non va oltre quello che si merita una pittura perduta che sia abbastanza fedelmente descritta e dalla descrizione nella quale sia lecito arguire qualche intenzione e qualche dote dell'artista: in questo caso una notevole sensibilità psicologica, capace di misurarsi in un tema drammatico e di per sè pieno di *pathos*. Ma questa volta l'interesse si fa anche maggiore in quanto da gran tempo una pittura Pompeiana proveniente dalla Casa del Poeta Tragico venne avvicinata allo schema di Timanthes o addirittura proposta come copia. È il famoso sacrificio di Ifigenia del Museo Nazionale di Napoli. Ma in realtà la fredda e per qualche tratto anche goffa pittura pompeiana non può essere che una assai lontana derivazione dell'originale e non altrimenti oggi la critica generalmente la considera. Una sola figura, quella velata di Agamennone, può intendersi come una ripresa più o meno fedele, in quanto essa rivela una compostezza veramente classica ed una più massiccia struttura in confronto delle altre figure. Il pittore pompeiano deve dunque aver maggiormente sentito l'influenza dei più comuni schemi del sacrificio di Ifigenia, certamente più fedeli alla vecchia tradizione raccolta dallo stesso Eschilo: Ifigenia infatti vi appare dibattentesi e trascinata quasi a forza, mentre Timanthes l'aveva dipinta « *stante ad aras peritura* », dice Plinio (XXXV, 73), come nella tragedia di Euripide ove la fanciulla, conscia della sua missione, appare rassegnata alla sua sorte. Come nella tragedia euripidea, così nella pittura di Timanthes questo motivo centrale e dominante doveva dare alla scena un tono di calma e di pacatezza davvero solenne, che manca alla pittura campana. Così infatti Ifigenia appare anche in un bassorilievo di Cleomene ora agli Uffizi di Firenze, che assai meglio della pittura di Pompei ci permette di

Tav. XI.

comprendere lo spirito al quale il pittore s'era attenuto.

Della sua vita poco o nulla conosciamo salvo il particolare della sua gara con Kolotes di Teos, non meglio noto, appunto per questa pittura raffigurante Ifigenia. Altrettanto si dica per la sua tecnica che quindi possiamo supporre prossima a quella di Zeuxis e di Parrasios: anche nelle sue opere, dice Plinio, « *intelligitur plus semper quam pingitur* » (XXXV, 74).

Ma con questi tre maestri non si esaurisce la cerchia dei pittori contemporanei, in senso ben inteso assai largo, di Zeuxis e di Parrasios. Plinio ci indica come attivi nel penultimo decennio del secolo V, e precisamente intorno alla 90ª Olimpiade, Aglaophon, Kephisodoros, Erillos ed Euenor, padre di Parrasios; ma la datazione dell'opera di costoro è forse ancora più imprecisa. Di KEPHISODOROS e di ERILLOS non sappiamo assolutamente nulla: EUENOR, già ricordato, dipende naturalmente quanto a datazione da quella di Parrasios, e doveva perciò in quegli anni essere almeno sessantenne.

Di AGLAOPHON già s'è fatto cenno parlando di Polygnotos: molto probabilmente era nipote di quel più vecchio Aglaofonte figlio di Aristophon e nipote di Polignotos. Alle notizie forzatamente scarse che di lui demmo a suo luogo, non ci resta da aggiungere qui se non la presunzione della genericità del suo stile pittorico, intesa sempre verso quegli ideali che caratterizzano la pittura del suo tempo.

Appunto come rappresentante di una pittura assai diversa perchè rivolta verso la gravità o la burla, viene proposto PAUSON artista indubbiamente singolare del quale veramente desidereremmo sapere di più di quel poco che le fonti (*Aristot. Poet.* 2; *Polit.* VIII, 5, 7; *Aristoph. Acharn.* 854; *Thesmophor.* 948; *Plut.* 602; *Ps. Lucian. Dem. encom.* 24; *Aelian.* XIV, 15) ci lasciano intravvedere. Su di lui è anzitutto importante il giudizio di Aristotele, senz'altro intenzionalmente negativo, in quanto lo accusa di mancare di *ethos* e di dipingere gli uomini peggiori di quel che sono: alla guisa, egli dice, di quello che fecero in altri campi Egemone di Taso (« colui che per primo scrisse parodie ») e Nicanore, brillante scrittore della commedia antica. Si aggiunga poi il ricordo di una sua pittura in cui si vedeva un cavallo imbizzarrito che, sdraiato nella polvere, scalpitava colle zampe all'aria. Lo Pfuhl non vide altro in queste attestazioni che la riprova di una tendenza realistica non fatta certamente per esser approvata da Aristotele. Ma al Rizzo, ed a noi pure, sembra di scorgere nelle parole di Aristotele e soprattutto nel suo paragone coi due scrittori di teatro, una testimonianza neppur troppo vaga dell'attitudine di Pauson ad avvicinarsi a forme pittoriche satiriche: non già alla vera e propria caricatura grafica, ma almeno alla intonazione ironica ripresa direttamente dalle situazioni proposte dal teatro contemporaneo e rafforzata, nell'artista, da una spiccata tendenza alla pittura crudamente veristica: quel tanto di verismo,

tuttavia, che possiamo ritener compatibile colla sensibilità greca tra il secolo quarto ed il quinto.

La tradizione letteraria attribuisce a questo periodo anche l'opera di altri pittori: così conosciamo i nomi di EUXEINIDAS, maestro di Aristeides, e di KLEAGORAS; ma dobbiamo respingere altri nomi, quale ad es. quello di Timomachos di Bisanzio che appartiene invece alla tarda età ellenistica. Poco o nulla infine sappiamo della attività pittorica di celebri poeti e filosofi di questo tempo, che per lo più ci è attestata da una semplice menzione tratta dal bagaglio novellistico della perduta opera di Duride di Samo.

BIBLIOGRAFIA

APOLLODOROS: Fonti in OVERBECK 1641-1647. — BRUNN, *Gesch. d. griech. Künstler*, II, 71 ss.; WÖRMANN, *Von Apelles zu Böklin* I, 14 ss.; LANGE, *d. menschl. Gestalt*, 61 ss.; PFUHL, in « Jahrb. » XXV (1910) 12 ss.; XVII (1912) 227 ss.; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung d. Griechen* II, 674-678.

ZEUXIS: Fonti in OVERBECK 1647-1691; REINACH, *Textes grecs et latins* etc. 199-256. — BRUNN, *Op. cit.*, II, 51 ss.; KLEIN, *Gesch. d. griech. Kunst*, II, 166; LANGE, *Op. cit.*, 71 ss.; KALKMANN, *Quellen des Plinius*, 144 ss.; ROBERT, *Votivgemälde eines Apobates* in *Hall. Winckelmannsprogr.* 19, 14 ss.; WATZINGER, in « Jahresh. » XVI (1913) 141 ss., 163 ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 681-689.

PARRASIOS: Fonti in OVERBECK, 1692-1733; REINACH, *Textes grecs et latins* etc., 257 ss. — BRUNN, *Op. cit.* II, 97 ss.; KLEIN, *Op. cit.* II, 164, ss.; KALKMANN, *Op. cit.*, 48 ss.; GIRARD, *La peinture antique*, 216 ss.; MILCHÖFER, *d. Befreiung d. Prometheus*, in *Berl. Winckelmannspr.* 42; PFUHL, *Op. cit.* II, 689-695.

MAESTRI MINORI: BRUNN, *Op. cit.*, II, 120 ss.; KLEIN, *Op. cit.* II, 184 ss., 309 ss.; PFHUL, *Op. cit.* II 695 ss.

ANDROKYDES: Fonti in OVERBECK, 1731-1733. — PASQUALI in « Hermes » XXXXVIII (1913) 179, 3.

ERILLOS: Fonti in OVERBECK, 1130, 1641. — KALKMANN, *Op. cit.*, 5, 1.

TIMANTHES: Fonti in OVERBECK, 1734-1744. — AMELUNG, in « Röm. Mitt. » XX (1905), 306 ss., XXII (1907) 344; MICHELA in « Ausonia » IV (1909) 98 ss.

EUPOMPOS: Fonti in OVERBECK, 1444, 1649, 1745. — MILCHÖFER, in « Arch. Stud. f. Brunn », 62 ss.; FURTWÄNGLER, *Meisterwerke*, 662 ss.; SAUER in *Künstlerlexicon* XI, 85.

PAUSON: Fonti in OVERBECK, 1110-1115. — BRUNN, *Op. cit.* II, 49 ss.; LANGE, *Op. cit.*, 171 ss.; HELBIG in « Jahrb. f. Philol. » VC (1867), 663; PFUHL, *Op. cit.*, II, 669; RIZZO in « Dedalo » (1926) 463 ss.

EUXEINIDAS: Fonti in OVERBECK, 1745.

CAPITOLO QUARTO

LE SCUOLE DEL SECOLO QUARTO a.C.

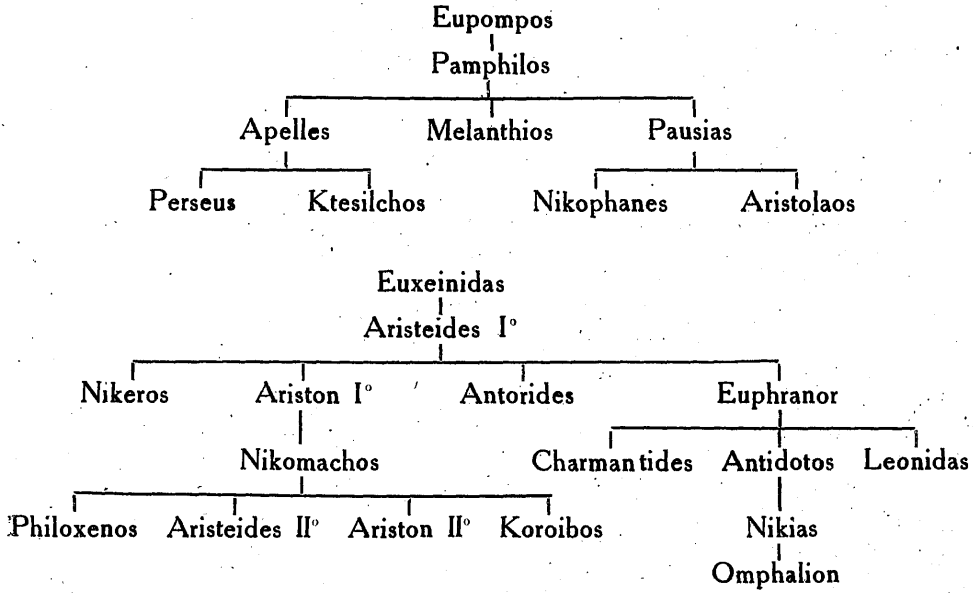
1. — La pittura del secolo quarto, che per varie ragioni segna il culmine della maturità del pensiero pittorico greco, trovò già spianate le vie dai maestri del secolo precedente la cui opera del resto occupò anche i primi anni del nuovo. Abbiamo già visto in che abbiano consistito le innovazioni davvero fondamentali di Apollodoros lo schiagrafo, di Zeuxis e di Parrasios: quest'ultimo riteneva di aver raggiunto insorpassabili limiti, ed in realtà dobbiamo riconoscere che la critica degli antichi non muove ad essi che scarne osservazioni di carattere meramente formale. Dobbiamo riconoscere adunque che nella evoluzione generale delle arti figurative, la pittura greca abbia bruciato le tappe, se l'espressione fosse accettabile, nei rispetti della plastica che in effetti il nuovo secolo sorprende ancora nella fase più delicata del suo sviluppo. È innegabile che con Zeuxis, Parrasios e Timanthes la pittura greca si fosse già arricchita di elementi « nuovi » e determinanti, e che la tendenza ad esprimere una mimesi psicologica col disegno e col colore, a raggiungere una sempre più affinata espressione di « *pathos* » fosse già pienamente affermata, o almeno sentita come necessità negli ultimi decenni del sec. V. a.C.

Ma occorre tuttavia tener presente che l'attività dei maggiori maestri si spinse innanzi anche nei primi anni del secolo quarto. Se mai, il fenomeno singolare che può in certo senso segnare la linea di demarcazione formale fra i due periodi, sta nel fatto che di questo ci è ignota la discendenza diretta del loro magistero. Le « scuole » del sec. IV sono essenzialmente due, ed esse fanno capo a due pittori che abbiamo bensì menzionato, *Eupompos* ed *Euxeinidas,* ma che per altro ci rimangono sostanzialmente oscuri e che senza dubbio furono dei mediocri. Dovremmo da questo arguire che i grandi maestri esercitarono bensì una decisiva influenza intorno ad essi, ma che le nuove scuole pittoriche iniziarono il loro cammino non sotto un impulso personale di quelli ma, più liberamente, nell'atmosfera pregna della loro arte.

La prima di queste scuole fa dunque capo ad Eupompos, e venne detta *Scuola sicionia* dalla città di Sicione ove fiorì. Abbiamo già detto

come gli antichi la definissero *Chrestographia,* in quanto appunto vi trovavano applicata la più rigida aderenza al principio ideale della bellezza e della imitazione della natura. Questa accademia andò famosa pel suo metodo e per la sua tecnica intesa nel senso più alto della parola. Quel razionalismo che già si era manifestato al primo fiorire dell'arte greca e a cui si debbono altissime manifestazioni quali lo stile geometrico, l'architettura dei tempi dorici e la plastica di Polykletos e che dominò nello stesso mondo ideale platonico, trovò la sua enunciazione pittorica nella Chrestographia sicionia. Non per nulla la sola opera che noi conosciamo dei primi tempi della scuola, l'*atleta vincitore* di Eupompos, fu secondo alcuni una « pittura modello » paragonabile al Doriforo di Polykletos. Ma l'eco della chrestographia sicionia non giunge a noi tanto limpida: accanto a questa interpretazione accademica corrente, accolta dallo Pfuhl, vi è chi, come il Patroni, preferisce forse a ragione vedere nella scuola di Sicione un movimento anticlassico e rivoluzionario, probabilmente affermato e sostenuto dalla stessa attività teorica e letteraria di quei pittori. Esso avrebbe propugnato, all'opposto, il bisogno di rifuggire dall'imitazione dei maestri e di rifarsi ogni volta alla natura; e l'episodio, di Eupompo e Lisippo, che vedremo, starebbe ad indicarlo. Comunque, la scuola spinse innanzi ricerche sempre più acute nel campo della *symmetria* e della geometria.

Non è invece ammissibile che l'altra scuola, *la scuola tebano-attica di Aristeides,* possa in alcun modo esser messa in rapporto o considerata una continuazione dell'indirizzo sicionio. Non è cioè ammissibile che vi siano state due scuole solo interiormente distinte. E molto più prudente pensare con lo Pfuhl che la scuola di Aristeides non sia stata per nulla aderente allo spirito della « chrestographia » ma abbia avuto il più spiccato carattere attico. Possiamo vedervi due posizioni reciprocamente indipendenti: già nel secolo V del resto si era manifestato uno scontro fra un'arte formalistica ed un'arte spirituale che aveva messo di fronte Policleto da un lato, Polignoto e Fidia dall'altro. Nè i dubbi che la posizione di Timanthes rispetto alla scuola di Sicione può prospettare hanno troppo peso. Già del resto nelle fonti antiche e specialmente in Plinio, tanto Eupompos quanto Aristeides sono presentati come capostipiti di due movimenti diversi. In che tali valori abbiano consistito, e sino a che punto ci sia ancor'oggi possibile farcene un'idea, vedremo passando brevemente in rassegna i nomi e le opere dei singoli maestri. Diamo qui per maggior chiarezza gli schemi proposti dalla critica moderna delle due scuole, avvertendo che ad essi si pervenne pur con qualche incertezza (alcuni pittori della scuola di Aristeides appartengono o sembra appartenessero per qualche tempo alla scuola sicionia) partendo dalle fonti letterarie e dalla loro interpretazione critica.



Conosciamo inoltre altri maestri del secolo IV che non possiamo far rientrare in alcuna delle due scuole, almeno nel senso preciso e comune della parola: e fra questi vi sono maestri di chiarissima fama, la cui opera segnò il passaggio graduale verso la pittura ellenistica come *Protogenes*, *Antiphilos* ed *Athenion*.

2. — La scuola sicionia. Eupompos da Sicione ci è presentato da Plinio (XXXV, 64, 75; XXXVI, 6) come il fondatore della scuola di Sicione, ma molto probabilmente la sua personalità non doveva troppo distinguersi da quella dei molti minori maestri che, usciti dalla vecchia scuola donde pure erano venuti e Zeuxis e Parrasios, avevano cercato di organizzare sistemi pittorici sempre più inclini alla mimesi. L'unica sua opera di cui si sappia qualcosa è un « atleta vincitore che tiene la palma » che fu probabilmente il suo capolavoro, ed intorno alla quale si è persino discusso se non fosse il caso di vedervi un'opera fondamentale al pari del Doriforo di Policleto: ma, anche qui, l'ipotesi urta contro le nostre troppo limitate conoscenze, anche se può ben darsi che egli sia stato uno studioso del nudo, oltre che zelante teorico: infatti la scuola Sicionia, come dicemmo più sopra, era chiamata dagli antichi « Chrestographia » per la sua grande accuratezza tecnica e lodata come la sola capace ad esprimere il tipo della bellezza pura. Fu maestro di Pamphilos di Anfipoli, maestro a sua volta di Apelles, e contemporanei di Platone. Plinio racconta (XXXIV, 61)

una sua celebre risposta data allo scultore Lisippo: « *eum enim (Eupompum) dixisse, monstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse, non artificem* ». Il profondo contenuto polemico di queste parole è notevole. Sembra che questo maestro, fondatore di una scuola, intendesse proporre ai giovani la necessità di porre come oggetto della mimesi la stessa natura, non le opere del maestro: e che l'attività didattica dell'insegnante, secondo lui, consistesse appunto nell'indirizzare l'allievo a questo fine. Concezione nuova, dunque, della quale vorremmo esser meglio sicuri per rinnovare le nostre vedute sulla scuola Sicionia.

PAMPHILOS, allievo di Eupompos, nacque ad Amphipolis, città attica della Macedonia, e può essere considerato se non il fondatore della scuola sicionia almeno colui che ne stabilì chiaramente le regole ed i principi. La sua attività si svolse probabilmente tra il 390 e il 340, e fu particolarmente notevole per la sua spiccata tendenza scientifica. Riformatore degli insegnamenti pittorici, egli volle fare della sua arte una vera e propria « arte liberale » togliendole quel carattere manuale che aveva certamente ancora ai tempi di Parrasios. A questo scopo impose ai suoi scolari lo studio della geometria e della matematica, iniziandoli alle speculazioni scientifiche dell'ottica. Da questo punto di vista realmente il suo merito (agli occhi degli antichi, s'intende) appare giustificato: molti secoli dopo Plinio si esprime parlando di lui in questi termini: « *Primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse, docuit neminem talento minoris, quam mercedem et Apelles et Melanthius dedere ei. huius auctoritate effectum est Siciyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicen (hoc est picturam) in buxo docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium* ». Lasciò dunque un'impronta durevole e praticamente inconfondibile. Dalla sua scuola (che durava dodici anni e costava, come abbiamo visto un talento) uscirono non soltanto grandi maestri come Melanthios, Pausias ed Apelles, ma una pleiade di pittori indubbiamente da lui formati attraverso ad una preparazione sino ad allora insospettata. Autore di trattati, nè di questi nè delle sue opere ci resta traccia sensibile. Dipinse una *battaglia*, un *Odisseus sulla zattera*, ed un *quadro di famiglia*: prova che egli affrontò ogni forma di pittura, dal ritratto alla grande composizione, non senza qualche erudito richiamo agli schemi epici.

MELANTHIOS, allievo di Pamphilos, fu con lui il più puro rappresentante della chrestographia. Tanto possiamo dedurre da una frase di Virgilio in cui si esalta il suo gusto per la simmetria e da un'elogio che Plinio rivolge all'equilibrio della sua composizione. Diogene Laerzio (IV, 18) aggiunge che superava Apelle nell'originalità e nella severità dello stile. Quale altro carattere avesse la sua pittura, della quale gli antichi ebbero altissima stima, non è facile a dirsi in quanto ci rimane il ricordo di una sola: il ritratto del tiranno Aristratos, rappresentato su di un carro

tirato da una Nike. Ma la notizia ha carattere meramente aneddotico: Plutarco (*Arat.*, 13) racconta che il demagogo Aratos volle distruggere l'affresco e che soltanto grazie alle suppliche del pittore Nealkes si salvò la figura di Nike sostituendo una palma alla figura del tiranno. Anche Melanthios fu un teorico: scrisse sulla pittura e forse anche sulle proporzioni, poichè è da ritenersi per certo che il Melampus di Vitruvio (VII, 14) sia lo stesso pittore e che il nome, nel testo vitruviano, sia da correggersi.

Pausias nacque a Sicione e fu dapprima allievo di suo padre, Bryes, dalla cui scuola passò a quella di Pamphilos, ove sembra apprendesse sopratutto la tecnica ad encausto che fu la sua preferita. Pittore delicato ed elegante, predilesse i soggetti di fiori e di fanciulli: il suo amore per una fioraia di Sicione di nome Glykera gli ispirò numerosi quadri ove i fiori, intrecciati in corone ed in ghirlande, formavano l'ammirazione degli antichi. Ma non dobbiamo pensare che egli abbia inaugurato in qualche modo una pittura di genere. Lo Pfuhl cercò di rintracciare in copie musive romane l'eco di questa sua maniera e credette forse di ritrovarla in un mosaico fra i più eleganti della villa Adriana. Comunque, anche se Pausias non può a rigor di termini essere considerato un antesignano della pittura di nature morte, questa sua preferenza per un genere tanto delicato e sommesso, questo aver posto attenzione ad un'elemento che certamente prima di allora non aveva attirato l'attenzione di alcuno se non come complemento decorativo della composizione pittorica, dev'esser tenuto presente come sintomo premonitore. La sua tecnica e la sua ricercatezza coloristica sono d'altra parte ammissibili perchè non contrastanti coi presupposti teorici della scuola sicionia. Quanto alle opere, sappiamo che egli fece il ritratto di Glycera « *sedentem cum corona* » (Plin. XXXV, 123) e che decorò la Tholos di Epidauro ove dipinse un Eros con la lira e Methe (l'ebrezza) il cui volto traspariva attraverso la coppa di vetro in cui beveva (*Pausan.* II°, 27, 3). Plinio anche ci dice che egli fu il primo a decorare i soffitti e le volte, ma che il suo genere preferito erano le piccole preziose *tabellae*: nel portico di Pompeo a Roma si ammirava un suo bue visto di fronte e reso con una prospettiva perfetta, tanto più sapiente in quanto la massa scura dell'animale si staccava su di uno sfondo altrettanto scuro: ricercatezza indubbiamente permessagli da quella tecnica ad encausto che poteva, come è noto, rendere gli effetti della nostra pittura ad olio. Non rifuggì dal genere licenzioso, continuando così la moda di Parrasios, non sappiamo se con altrettanta dignità. Pausias ebbe numerosi e non mediocri allievi: conosciamo in primo luogo suo figlio di Aristolaos di cui Plinio ci ricorda i ritratti di Epaminonda e di figlio Aristolaos di cui Plinio ci ricorda i ritratti di Epaminonda e di bile al Demos ateniese di Parrasio. (Plin. XXXV, 137; XXXVI, 32).

Poco o nulla sappiamo degli altri minori scrittori della scuola sicio-

nia, e soltanto due nomi, ma due nomi soltanto, possono essere aggiunti: ARKESILAOS, figlio di Tisicrate e THALES.

3. — APELLES nato a Kolophon, visse per lo più a Coo e ad Efeso, tanto che non mancano scrittori che ce lo dicono nativo di quell'isola (OVID. *Ars. Aman.* III, 401) o di quella città (STRABONE XIV, 642; LUCIAN., *Calumn. non tem. cred.*, 2): comunque anch'egli è di stirpe ionica. Figlio di Pitea, ebbe un fratello pittore di nome Ktesilochos. Apprese i primi rudimenti dell'arte ad Efeso dal pittore Ephoros, poi venne a Sicione alla scuola di Pamphilos ove si incontrò, fra l'altro, con Melanthios, col quale lavorò al quadro rappresentante il trionfo di Aristratos. Dei suoi rapporti col maestro ci rimane solo l'aneddoto del talento da lui pagatogli come retribuzione. Fu amico e rivale del pittore Protogenes, coetaneo suo. Notissima poi è la sua amicizia con Alessandro Magno: essa gli valse numerose conoscenze dei più cospicui personaggi del suo tempo, coi quali rimase in ottimi rapporti anche dopo della morte del re. Il problema della sua cronologia non è troppo semplice. Secondo Plinio la sua *acmè* corrisponderebbe alla 112 Ol. (a. 332-339): ma molto probabilmente lo scrittore latino intende qui per massimo fiore della vita di Apelle nient'altro che l'epoca del suo incontro con Alessandro. Poichè sappiamo d'altra parte che egli eseguì un ritratto del re Filippo e che ebbe infine rapporti con Tolomeo ed Antigone, possiamo ritenere ch'egli sia nato intorno al 370 a.C. e morto verso la fine del IV° sec.

La numerosa raccolta di aneddoti che scrittori greci e romani ci tramandarono sul conto suo, anche se in parte è fatta di elementi spurii o comunque di maniera, è tale da poterci dare un'idea abbastanza viva del suo carattere. Fu uomo singolarmente modesto (si ricordi Zeuxis e Parrasios!) ed alieno dalla gelosia di mestiere: apertamente si riconobbe inferiore a Melanthios circa la distribuzione delle figure ed ammise la superiorità di un pittore che tuttavia dovette essergli di molto inferiore — Asclepiodoros — per quanto riguarda le proporzioni (PLIN. XXXV, 80). A tanta modestia andava congiunta una cortesia faceta di schietta marca jonica che colpì la fantasia degli antichi e divenne quasi leggendaria. Quando il pittore Antiphilos, invidioso di lui, lo calunniò presso il re d'Egitto, si vendicò unicamente dipingendo il suo celebre quadro della Calunnia. E quando, invitato ad un banchetto di corte con un falso invito inviatogli malignamente dai suoi nemici si sentì bruscamente richiedere dal re perchè fosse lì e chi ce l'avesse mandato, egli non fece nomi ma disegnò sulle pareti della sala un ritratto così assomigliante, che il re riconobbe subito sorridendo l'ufficiale di corte che s'era prestato all'intrigo. Pochi artisti furono più di lui generosi nel giudicare l'opera dei

colleghi, anche se non di meno non rinunciava alla sua critica sottile: ad un suo allievo che gli apportò un bozzetto rappresentante Elena sfarzosamente abbigliata, povera cosa senza dubbio, si limitò ad osservare: poichè non potevi farla bella, l'hai fatta ricca. Ma l'aneddoto più noto e più degno a rivelarci il buon senso di Apelles e la sua equilibrata modestia è il seguente, raccolto da Plinio (XXXV°, 84): nascosto dietro i cavalletti delle sue tavole esposte, il pittore si divertiva ad ascoltare le critiche dei passanti. Passò un ciabattino, e trovò che i sandali d'una sua figura erano disegnati con qualche errore; ma il brav'uomo proseguì la sua critica, trovando a ridire sul disegno ed il modellato della gamba. Apelles allora sbucò fuori dal suo nascondiglio e disse il famoso aforisma: *ne supra crepidam sutor;* dando a divedere con ciò ch'egli accettava ogni benevola critica purchè scaturita da genuina competenza. Ma del resto il suo carattere è anche meglio descritto da altri aneddoti che forzatamente dovremo riferire in quanto riguardano il contenuto delle sue opere. Aneddoti, ripetiamo, forse tutt'altro che storici, ma che rispondono al concetto che gli antichi si formavano del maestro e che pertanto debbono realmente aver un fondo di verità e comunque non possono essere ignorati del tutto perchè ci rivelano l'opinione che l'antichità s'era fatta dell'artista e dell'uomo. Ma la ricostruzione della sua opera pittorica è quanto mai difficile. Essa perì per intero ed è vana fatica quella di ricercarne gli echi nella pittura parietale o musiva romana. Non ci restano che le fonti scritte, e da esse purtroppo al solito è quanto mai difficile carpire il segreto di un'arte, in questo caso tanto delicata e sottile. Il giudizio unanime degli antichi fa di Apelles il più grande pittore della classicità. Plinio dice che superò quanti vennero prima di lui e quanti vennero dopo (XXXV, 79). Con lui (ma al suo fianco potremmo però mettergli Protogenes) possiamo davvero considerare che la pittura jonica raggiunse il suo culmine. E in che consistesse la sua eccellenza, cercheremo ora di vedere: diciamo subito però che essa doveva consistere sopratutto in quella *charis* cantata da Pindaro nella XIV^a^ Olimpica che lo stesso maestro, pur tanto severo verso di sè, apertamente si riconosceva come virtù sua propria. (PLIN. XXXV, 79): « grazia » che del resto fu l'incomparabile dote degli jonii, dai quali all'opposto di Parrasios egli ritenne le qualità senza quasi averne i difetti.

La letteratura aneddotica sembra suggerirci due regole da lui osservate e proposte agli allievi nella pratica del suo lavoro. Anzitutto egli diceva che bisognava saper fermarsi in tempo nel dipingere, perchè anche la finitezza può nuocere: di questo egli si vantava facendone appunto a Protogenes dinnanzi ad una pittura del quale, rappresentante Jaliso, notava che proprio lo scrupolo di rifinire la tavola aveva precluso a quel pittore il conseguimento della *charis*. In secondo luogo egli non lasciava passare giorno senza mettere mano al pennello: è di lui anzi quel notis-

simo aforisma che è passato in proverbio, « *nulla dies sine linea* ». Plinio (XXXV, 84) si esprime con le seguenti parola: « *Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi ut non liniam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit.* » E questa allusione alla « linea » ricorre anche in altri aneddoti, con una tale insistenza, che non possiamo ammettere che il termine sia usato convenzionalmente: non si tratta di « metter mano al pennello in qualche modo » ma si tratta di linea nel senso tecnico della parola, primordiale elemento del disegno e del contorno. Riportiamo a questo riguardo il noto episodio della sua cortese gara con Protogenes quale Plinio (XXXV, 81) ce lo ha tramandato: « *scitum inter Protogenem et eum (Apellen) quod accidit. ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset avidus cognoscendi opera ejus fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. haec foris esse Protogenen respondit interrogavitque a quo quaesitum diceret. ab hoc, inquit Apelles, adreptoque penicillo liniam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam. reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit. ferunt artificem protinus contemplatum suptilitatem dixisse Apellen venisse, non enim cadere in alium tam absolutum opus, ipsumque alio colore tenuiore liniam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret; atque ita evenit. revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore linias secuit, nullum relinquens amplius subtilitati locum. at Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi, omnium quidem sed artificum praecipuo miraculo. consumpta eam priore incendio Caesaris domus in palatio audio, spectatam nobis ante spatiose nihil aliud continentem, quam linias visum effugientis, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso adlicientem omnique opere nobiliorem* ».

Un episodio consimile è quello che si racconta di lui circa il ritratto del re Antigono che essendo guercio fu da lui rappresentato di scorcio in modo così abile che il difetto scompariva lasciando invece credere che il volto del re fosse rappresentato più di quanto non era in realtà. Tuttociò indica che l'intenso studio che s'era laboriosamente iniziato già nel secolo V° per togliere spessore alla linea e raggiungere la perfetta illusione corporea era giunto con Apelles a piena maturazione. Plinio (XXXV, 67), aveva già avvertito il progresso di questo tentativo in Parrasios. La linea, elemento indispensabile del disegno ma non esistente nella realtà, era entrata necessariamente nella pittura rimanendovi tuttavia come una pura astrazione, contraria quindi alla concezione intellettualistica di quella. Essa aveva dominato in Polygnotos: ma proprio contro di essa e la sua cruda ineluttabilità cui si imputava di trasformare o meglio di ridurre la pittura ad un semplice disegno colorato, si era coscientemente iniziato

lo studio e la tecnica del chiaroscuro che con Apollodoros e le relative esperienze prospettiche aveva promosso la conquista illusoria dello spazio. Con Apelles la pittura greca raggiunse il punto più ardito ed insieme ingenuo in questo suo tentativo di liberarsi dal disegno: Petronio (*Satyr.* 84) dà di lui un giudizio che è quanto mai significativo a questo riguardo, perchè esplicitamente osserva che nei quadri di Apelles la delineazione esterna delle figure era tanto prossima alla somiglianza che i corpi parevano vivi ed animati. L'aforisma divenuto proverbio aveva dunque un suo originario valore ben precisato: la sottigliezza della linea in Apelles non era soltanto virtuosismo retoricamente celebrato, ma una singolare peculiarità della maniera del maestro ingenuamente colta ed espressa dalla primitiva critica d'arte degli antichi e nella quale oggi riconosciamo il tentativo di annullare l'astratta linearità della composizione strappandola definitivamente dall'antica maniera polignotea e cercando di fare della pittura un'espressione di colore, di luce e di volumi quale il pensiero razionalistico del tempo sembrava non solo suggerire ma imporre. Ed infatti questa tendenza di Apelles va vista indissolubilmente collegata con l'importanza ch'egli dette al chiaro-oscuro. Minimizzando la linea e padroneggiando la tecnica chiaroscurale, egli per primo nel sec. IV° sembra aver preteso alla piena evidenza dei corpi ed all'emergenza dei volumi. Certamente, e ce ne duole, comprendere qual fosse e come fosse il modo e il tono del suo sfumato, non è ormai cosa facile. L'ingenuità delle osservazioni degli antichi diviene ancora più impacciata quando vuole esprimere, o meglio quando tenta di esprimere questo valore pittorico che essa appena avvertiva. Ma qualche spunto non manca. Sappiamo che nel grande quadro in cui Apelles rappresentò Alessandro col fulmine in pugno, quasi fosse Zeus, pareva che le dita e la folgore sporgessero fuori dal quadro (Plin. XXXV, 92); ed anche sappiamo che in un'altro dipinto che al tempo di Plinio si ammirava in Roma e che gli era attribuito, si vedeva una possente e ben modellata figura di Eracle vista da tergo ove il volto sembrava assai più visibile di quanto in realtà la pittura non lo permettesse. Sono questi, due esempi dai quali traspare chiarissimo che il chiaro-scuro e lo sfumato, oltre e forse in funzione della « minimizzazione » dei contorni, era giunto ad un'alto livello di rendimento ed aveva, si può dire, pienamente ottenuto il suo scopo illusionistico.

Più difficile assai è la ricostruzione della tavolozza di Apelles. A questo riguardo le fonti ci ripetono al solito che egli non si allontanò dalla tecnica tradizionale e che quindi usò fondamentalmente i quattro classici colori; sembra inoltre, anzi par certo, che egli non si distaccò dalla tradizione neppure quanto all'uso di colorire diversamente le carni femminili e quelle maschili. Ma anche concedendo che Apelles non sia stato un rivoluzionario del colore, ed anche ammettendo che egli non si sia

allontanato da quella oligocromia che era del resto divenuta di regola nell'arte greca e che aveva anche nella plastica indotto gli scultori e i pittori ad affievolire le crudezze della loro tinteggiatura verso una calda ma sommessa tonalità di patina, resta d'altra parte insopprimibile qualche spunto proposto dalle stesse fonti antiche dal quale traspare come la vitalità delle figure di Apelles identificate dagli scrittori con la sua conclamata novità e col suo assoluto primato, consistesse anche nell'elemento cromatico. Cicerone, che fu fra i romani uno degli uomini di gusto più sottile ed intelligente, ci dice che il corpo della sua Afrodite Anadiomene non era un corpo, ma « similitudine di corpo » e che il sangue roseo che scorreva in quelle membra non era sangue, ma « similitudine di sangue » (*De nat. deor.* I, 27, 75): e Luciano (*Imag.*, 7) dice che il corpo di quella Panthea che egli si immagina perfetto esemplare di bellezza dovrà essere simile a quello della etera Pancaspe quale fu dipinta da Apelle, non troppo candido cioè ma avvivato dal rossore del sangue. Plutarco (*Alex.* 4) dice che Apelles dipinse Alessandro ignudo, ma non bianco di pelle come quegli era ma piuttosto bruno ed acceso: tonalità che è difficile per noi definire od intuire.

Così pure dobbiamo dichiararci quasi assolutamente privi di notizie circa altri elementi altrettanto importanti della sua pittura: il ritmo di posa, le proporzioni e la composizione. Quanto al ritmo saremmo tanto curiosi di sapere se Apelle emulasse il ritmo di Lisippo, noto a noi indirettamente in molte opere plastiche dell'età di Alessandro, che fu senza dubbio uno fra gli elementi più espressivi di quel tempo. Nella proporzione egli stesso confessò di non esser troppo forte anzi si dichiarò inferiore ad un pittore mediocre, quale fu Asklepiodoros della scuola sicionia: *quem in symmetria mirabatur Apelles* (PLIN. XXXV, 107). Ma, se anche ciò sarà stato vero, l'argomento si ritorce a favore di Apelles in quanto l'unica deduzione che ci è permessa è la seguente: la scienza della proporzione, di certo perfezionatasi con Pamphilos e Melanthios, s'era diffusa ed aveva prosperato come arida teoria incapace a vivificare l'arte; Apelles non ebbe certamente nè la pretesa nè il malgusto di teorizzare mai: i suoi ammaestramenti all'allievo Perseo sembra infatti che non costituissero per nulla un trattato vero e proprio. Del resto, sotto questo punto di vista, egli non deve avere aderito a nessun canone, innamorato come fu e dimostrò di esser in pratica della natura e della sua varietà. Scorrendo l'elenco delle opere che di lui conosciamo nelle fonti, balza subito all'occhio come egli prediligesse la pittura del nudo, maniera nella quale egli fu lodatissimo e s'acquistò forse molta parte della sua popolarità: indubbiamente ciò prova come egli intendesse aderire alla realtà del modello e seguire nei modelli con la verità anche l'assenza delle regole astratte suggerite dalla teoria. La sua dimestichezza con le più celebri etere del suo tempo è documentata abbastanza copiosamente, ma se sappiamo che da essa nacque

più di un'opera ed il capolavoro stesso del maestro, le fonti non giungono a dirci nulla del suo metodo, se egli cioè abbia, o meno, fatto uso del modello vivente. Restiamo sempre incerti se si sia trattato di vero e proprio modello o di una generica ispirazione. Dipinse infatti Pancaspe e se ne innamorò dipingendola; scoperse la bellezza di Laide alla fonte Pirene di Corinto; conobbe Frine e la vide nei misteri Eleusini compiere il rito nelle spume del mare e forse da quell'atto e da quella bellezza gli nacque l'ispirazione della più pura fra le sue opere, quella Anadiomene che gli diede tanta fama: nel qual caso egli avrebbe seguito Prassitele cui Frine ispirò la sottile eleganza plastica della Afrodite Cnidia.

Apelles non amava, come s'è detto, rifinire i suoi quadri: ma era questo un sapiente limite ed una misura pittorica che non dev'esser confusa con la sua ricercatezza di tecnica e di presentazione dell'opera d'arte. Le fonti ci assicurano che egli usò di un nero da lui inventato, ottenuto con l'avorio bruciato e perciò detto « elefantino ». Soleva poi spalmare sopra il quadro, una sottile e limpida vernice nera che, come un vetro, abbassava ed allontanava i toni: arte sua personale in cui nessuno riuscì ad imitarlo.

Del resto la manipolazione dei colori era in lui molto complessa, e qualche moderno pensa che, come a Leonardo, anche ad Apelles sia capitato di compromettere la durata di qualche sua opera per colpa di queste difficili e non sempre riuscite ricerche. Sappiamo che la sua celebre Anadiomene, trasportata da Coo a Roma, al tempo di Augusto si guastò nella parte inferiore, forse irreparabilmente, non certo per incuria di conservazione poichè il dipinto era forse il più celebre di Roma ed il più gelosamente custodito.

L'elenco delle sue opere non è purtroppo oggi assai lungo. Il suo capolavoro, per generale consenso, fu l'Afrodite Anadiomene che egli dipinse per lo Asklepieion di Coo e che Augusto portò nel tempio di Cesare a Roma mediante un compenso di ben cento talenti d'oro. Guastatasi, questa pittura venne restaurata al tempo di Vespasiano (Svet., *Vesp.*, 18) perchè non sembra attendibile la notizia d'altra fonte secondo cui Nerone l'avrebbe fatta sostituire con una pittura di Dositeo. Fu opera celebratissima: cantata elegantemente in tre epigrammi dell'Antologia Planudea (IV, 178 ss.), e da Ovidio (*Ars aman.* III, 401; *Amor.*, I, 14, 35; *Trist.*, 526, *Ex Pont.*, IV, I, 29), Lucilio juniore (*Aetn.*, 592), Properzio (III, 7, II) e lodata in più passi da Cicerone.

Poco sappiamo della composizione di questo quadro. Ci è noto con sicurezza soltanto il gesto dello strizzarsi i capelli madidi con le mani compiuto dalla Dea (*aequoreo madidas quae premit imbre comas,* Ovid. *Ex Pont.*, IV, 1, 30) ma ignoriamo se Venere sorgesse tutta intera dalle spume del mare, o se, come piuttosto sembra esprimere Cicerone, soltanto sporgesse il busto dalle onde.

Il medesimo tema fu trattato dal maestro negli ultimi giorni della sua vita, e sempre per una tavola destinata a Coo, ma di questa seconda Afrodite nella quale egli voleva superare sè stesso, non lasciò compiuta, a detta di Plinio e di Cicerone, che la testa ed il petto.

Dipinse un'Artemide (PLIN. XXXV, 96) circondata da un coro di vergini sacrificanti che i cosidetti intenditori d'arte (*peritiores artis*) preferivano ad ogni altra sua pittura; dipinse una Charis per l'Odeion di Smirne ed una Tyche; Plinio (XXXV, 94) ricorda oltre l'Eracle visto da tergo e posto nel tempio di Antonia, un Heros ignudo nel quale il pittore *naturam ipsam provocavit.*

Due opere originalissime furono la cosidetta Calunnia di cui si è detto più sopra il movente occasionale, ed una composizione ove figuravano personificati il Fulmine, il Tuono ed il Lampo. Nella Calunnia, che il nostro Botticelli cercò di ricostruire nella sua notissima tavola, si vedeva a destra un'uomo con grandi orecchie circondato, a detta di Luciano cui dobbiamo la descrizione del quadro (LUCIAN., *Calumn. non tem. cred.*, 4), da due donne simboleggianti l'ignoranza e il sospetto. L'uomo si protende verso la Calunnia che gli si avvicina sotto le forme di una donna bellissima accesa in volto come per collera. Essa reca in mano una torcia e trascina pei capelli un giovane che leva al cielo le mani come ad invocare gli Dei a testimonio. La Calunnia è preceduta da una figura maschile pallida e dallo sguardo acuto, la Gelosia, ed è accompagnata da due donne, la Cabala e l'Inganno. Dietro il gruppo, un'altra donna dalle vesti lacere rappresenta il rimorso che si rivolge piangendo e timida verso la figura della Verità. Allegoria strana, che vorremmo trovar documentata non dal solo Luciano, ma che del resto non doveva esser meno sorprendente di quella ove Apelles aveva dipinto i tre suddetti fenomeni atmosferici: Plinio (XXXV, 96) commenta di essa: « *pinxit et quae pingi non possunt* » e davvero ci riesce difficile capire come egli potesse, soltanto variando il colore delle carni, esprimere il carattere di quelle tre personificazioni.

Di lui conosciamo una sola scena complessa, oltre la Calunnia, ed è cioè il corteo del sacerdote di Artemide Efesia Megabyzos (PLIN., XXXV, 93), composizione che alcuni identificarono con un sacrificio bovino eseguito nell'Asklepieion di Coo e descritto da Eroda (IV, 66).

Già da questo sommario elenco possiamo trarre qualche insegnamento. Apelles preferì il nudo, sia maschile che femminile, alla figura panneggiata, poichè fra quelle elencate tali erano solo Charis (PAUS. IX, 35, 6) e Tyche (Stob. Flor. CV, 60), mentre ai nudi che già menzionammo dobbiamo ancora aggiungere un ritratto di Alessandro e un altro quadro raffigurante lo stesso re assieme ai Dioscuri ed a Nike (PLIN., XXXV, 27, 93). E che nel nudo eccellesse, oltre al peso delle considerazioni fatte più sopra, si aggiunga ora quello della espressione di Plinio che abbiamo riportato ri-

guardo lo Heros, in quanto quel « provocare la stessa natura » altro non può essere che un'elegantissima lode, per altro assai significativa. Possiamo ancora dedurre che egli trascurò le maggiori divinità, poichè fra i suoi soggetti ne troviamo solo due, e femminili: Afrodite ed Artemide. Prestò poca attenzione (quanto è ormai lontano Parrasios!) agli eroi: oltre ad Eracle non troviamo che Castore e Polluce e nemmeno soli, ma aggiunti ad un ritratto di Alessandro. L'epica in genere ed il mito troiano in ispecie, che avevano fatto le spese della maggior parte della pittura precedente, gli sono estranei. Predilesse le personificazioni, ricollegandosi in questo caso a Zeuxis, e rivelando pertanto la persistenza di questo singolare filone nella pittura jonica: a quelle che abbiamo ricordato, dobbiamo aggiungere la personificazione della Guerra prigioniera e del Trionfo messi da lui al seguito di Alessandro Vincitore, in un'altra tavola (PLIN., XXXV, 27, 93).

Ma vi è un altro genere che gli fu caro: il ritratto. Abbiamo già accennato più sopra al fatto che le fonti ricordano come già lo stesso re Filippo di Macedonia si fosse fatto ritrarre da Apelles: e ben più numerosa, naturalmente, doveva essere la serie dei ritratti di Alessandro, a giudicare almeno da quelli di cui ci rimane menzione, che non son certo tutti. Plinio (XXXV, 93) dice difatti del Maestro: "*Alexandrum et Philippum quotiens pinxerit enumerare supervacuum est* ». Oltre alla notissima pittura che si conservava nel tempio di Artemide in Efeso e che come si è visto rappresentava Alessandro colla folgore in pugno quasi fosse lo stesso Zeus (motivo quanto mai interessante perchè probabilmente risale ad Apelles la concezione di questo tipo identificabile in altre rappresentazioni plastiche riferite prudentemente allo Zeus *pais),* sappiamo di un'altro ritratto di Alessandro conservato pure in Efeso nel quale il re era rappresentato a cavallo. Plinio in due luoghi ricorda inoltre una tavola mirabile posta nel Foro di Augusto assieme alla precedente, ove pure era dipinto il trionfo di Alessandro, questa volta sul carro, con la figura di Nike, quelle della Guerra prigioniera e dei Dioscuri: *Romae (mirantur Apellis) Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro Magno, item Belli imaginem restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante. Quas utrasque tabulas divos Augustus in fori sui celeberrimis partibus dicaverat simplicitate moderata, divos Claudius pluris existimavit utrisque excisa Alexandri facie divi Augusti imagines addere* ». (XXXV, 93). Lo schema di questa composizione può forse esser quello che ricorre in qualche rilievo od in qualche gemma, ma non possiamo giungere a precisazioni di sorta, anche se ci è lecito supporre la vitalità di questo tipo sino alla tarda età romana. Abbiamo già pure fatto menzione del noto ritratto del re Antigono, che per altro ritrasse due volte, sia a cavallo, sia nell'atto di condurre i cavalli alla battaglia. In una simile posizione pure ritrasse uno degli amici più intimi di Alessandro, Clito: « *Clitum cum*

equo ad bellum festinantem, galeam pascenti armigerum porrigentem ». (PLIN., XXXV, 93). E nella stessa cerchia della corte macedone, egli dipinse le sembianze di Menanadro re di Caria in Rodi, e di Neottolemo a cavallo in combattimento coi Persiani: ed infine Archelao con la moglie e la figlia. Anche a maggior diritto riferibile allo stesso ambiente è il ritratto ammiratissimo da Luciano della etera Pancaspe, fonte di uno dei più noti aneddoti che gli antichi raccontassero di lui. Ancora, Plinio ricorda due ritratti di personaggi non meglio noti: un tal Anteo, conservato ad Alessandria ed un Habron, in Rodi, che per altro sembra fosse un pittore. Ad Alessandria pure si conservava un ritratto dell'attore Gorgosthenes. Un posto a sè meritano infine il suo autoritratto ricordato dall'antologia Palatina (IX, 595), e la processione del sacerdote Megabyzos dipinta ad Efeso nel tempio di Diana. Il primo, notevole in quanto segue di pochi anni lo Hermes di Parrasios, che tuttavia non era esplicitamente un autoritratto, e precede quello della pittrice ellenistica Iaia che si giovò dello specchio; il secondo notevole in quanto doveva essere qualcosa di mezzo tra il ritratto (nel gruppo principale) e la composizione di ampio sviluppo e di contenuto narrativo. Comunque, tuttavia, non possiamo dir certo di conoscere la ritrattistica di Apelle. Plinio (XXXV, 88) dice bensì che i suoi ritratti raggiungevano una somiglianza tanto viva da parere indiscreta e che il grammatico Apione aveva scritto che un buon *metoposkopos* poteva dal dipinto, non solo dire l'età del soggetto ma predirne persino l'anno della morte: non ci allontaniamo con ciò dalla solita retorica dei biografi. Indubbiamente Apelles non potè comprendere nel ritratto l'obiettivo realistico esulante dai canoni dell'arte greca. Il suo fu certamente un ritratto ideale, umanissimo nella espressione, ma pur sempre ideale. Non possiamo ammettere che in lui l'aderenza al vero sia andata oltre la verosimiglianza e l'espressione del *pathos*; e ci conforta in questo non soltanto l'esempio della migliore plastica contemporanea, ma anche un accenno di Plinio relativo ad una sua opera, di soggetto forse indeterminato, raffigurante un morente: pezzo di pittura nel quale evidentemente il *pathos* non era soltanto pretesto espressivo, ma probabile fonte di ispirazione.

L'antichità, dunque, ha ricamato attorno alla figura di Apelles quanto la retorica antica poteva in pari tempo suggerire e richiedere. La sua personalità simpatica riuscì tuttavia anche attraverso questa convenzionale ammirazione e questi echi accademici a rivelare pure a noi lontani qualcosa di sè ed a superare così almeno in parte il totale naufragio delle opere.

Apelles abbandonò definitivamente ogni lontananza del mito e le sublimi altezze dell'Olimpo per rifugiarsi col suo genio sulla terra in mezzo agli uomini. Dobbiamo considerare questa sua posizione come una vera e propria dedizione alla realtà anche e proprio perchè nella rappre-

sentazione di questa egli costantemente seguì la via più intellettualistica della idealizzazione: di una etera come Pancaspe egli fece una pura immagine ideale di bellezza sensibile, di un uomo politico e di un guerriero come Alessandro egli cercò di fare l'immagine della potenza divina. Ma questi arditi passaggi divennero facili e quasi naturali al suo pennello jonico per quella *charis* di cui s'era fatta quasi una religione: giustamente Plinio dice (XXV, 79): « *praecipua ejus in arte venustas fuit* », ma le sue parole non sono altro che quelle dello stesso pittore il quale, modesto e discreto in ogni sua affermazione, osava apertamente lodarsi sotto questo solo aspetto: come già abbiamo detto egli s'era vantato di aver dato alla sua pittura ideale quella grazia per la quale soltanto l'arte « riesce a toccare il cielo ». L'ideale greco, ormai, aveva del tutto rinunciato al mistero: Apelles s'era inesorabilmente fatto della terra il suo cielo.

4. — La scuola Attico-Tebana. Già si è visto più sopra quel pochissimo che della scuola di Euxeinides possiamo dire o, meglio, congetturare; l'ipotesi più attendibile, accettata anche dallo Pfuhl, è quella che si riassume nella designazione di « Attica », o di « Attico-Tebana », senza però che nessuno abbia mai osato di localizzarla in modo perentorio. Per giungere a tanto ci manca anche la stessa sufficiente informazione storica. Cercheremo ora di avvicinare le singole personalità dei vari maestri che ad essa possono essere riferiti.

Aristeides *senior* ed Aristeides *junior*. Questi due maestri rappresentano con Nikomachos i maggiori esponenti di una singolare famiglia tebana di pittori: non chiaro ne è il rapporto di parentela. Il primo Aristeides, secondo alcuni, era padre di Nikomachos, padre, a sua volta, di Aristeides il giovane; secondo altri, Nikomachos, figlio di Ariston, sarebbe stato nipote di Aristeides il vecchio e fratello e maestro di Aristeides il giovane.

Naturalmente queste incertezze si riflettono, ciò che è più grave, sulla stessa personalità artistica dei due pittori che infatti Plinio confuse tra loro. Comunque, mentre il primo fu allievo di Euxeinides (Plin. XXXV, 75) e contemporaneo di Parrasios, l'altro (XXXV, 98) visse e lavorò al tempo di Apelles. È dunque logico ammettere una differenza notevole di stile, e tale criterio può aiutarci a ripartire fra i due le opere di cui resta ricordo: sempre tuttavia nei casi ove la fonte letteraria ci fornisca qualche elemento interno od esterno di giudizio.

Pertanto soltanto Aristeides il giovane potrà essere stato l'autore del ritratto di quel Leonzio che fu allievo di Epicuro, e di quella grande composizione raffigurante una battaglia coi Persiani che fu eseguita per ordine di Mnason, tiranno di Elatea ed alleato di Filippo e di Alessandro

Magno: si trattava senz'altro di un'opera che trovava riscontro con pitture di battaglie eseguite da altri maestri della stessa scuola come Nikomachos e Philoxenos, e nelle quali si può inseguire un'eco della tradizionale pittura epica di preferenza rivolta ai soggetti persiani. E così pure la produzione licenziosa potrebbe essere senz'altro attribuita allo stesso Aristeides dato il carattere etico della pittura del primo. Ma per altro, la maggior parte delle opere del catalogo di Plinio sono da riferirsi al più giovane pittore di questo nome anche se il testo pliniano le attribuisce al « contemporaneo di Apelles »? Poichè sarebbe strano che lo scrittore avesse messo in eccezzionale evidenza in un pittore della fine del secolo IV proprio quella capacità espressiva e quella concezione pittorica complessa che s'era già maturata con Parrasios, Zeuxis e Timanthes: ne facesse anzi l'inventore. Così si dica di quella madre morente « *ex volnere mammam adrepens infans* » nella quale « *intelligiturque sentire mater et timere ne emortuo lacte sanguinem lambat* » (PLIN. XXXV, 98); oppure quella tavola ove si rappresentava un « *supplicantem paene cum voce* », o l'altra ove era dipinta una fanciulla morente per amore del fratello e quell'altra ancora, pure lodatissima, ove era rappresentato un malato e che fu pagata da re Attalo ben cento talenti. Indubbiamente queste erano pitture di figure senza nome, incarnazioni di stati d'animo: una pittura quindi che verso la fine del sec. IV non si poteva certamente dir nuova, e che pertanto, se vogliamo tener fede in qualche modo al pensiero di Plinio che vi vide un primato (certo relativo) nel tempo, occorre retrodatare almeno alla metà del sec. IV a. C. Infatti Plinio dice (XXXV, 98): « *aequalis ejus* (Apelles) *fuit Aristides Thebanus: is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressis quae vocant graeci ethe, item perturbationes, durior paulo in coloribus* ». Converrebbe dunque avanzare ogni riserva per ciò che riguarda l'affermata autorità della pittura espressiva di Aristeides; non son rari in Plinio i casi di ingenue contraddizioni del genere, nè è da stupirsi se dopo aver parlato di Polygnotos ed aver attribuito a lui più logicamente l'*ethos*, ripeta da qualche fonte minore l'erronea attribuzione eurematica in favore di Aristeides. Ma la fonte, sia pur secondaria, potrebbe non aver del tutto errato: Aristeides il vecchio non sarebbe stato cioè il primo ad esprimere le passioni umane (qui infatti è confuso nella fonte il concetto di *ethos* con quello di *pathos*), ma sarebbe stato uno dei primi, e cadrebbe perciò l'identificazione col più giovane pittore di quel nome: troppo facile e spiegabile è la confusione fra i due Ma, d'altra parte, potremmo rifare il cammino in senso inverso, e ritener improprio il richiamo pliniano all'*ethos*: veder cioè nel pittore delle scene suddette uno fra i primi che osarono rappresentare audacemente il *pathos*: l'accenno di Plinio alla stima che per Aristeides (il giovane) avrebbe avuto Attalo re di Pergamo (XXXV, 100) può ricordarci la scuola di Pergamo e farci propendere appunto per Aristeides il giovane: ma purtroppo

dal passo di Plinio non è perentorio dedurre che il re e il pittore fossero contemporanei.

Plinio ricorda quattro allievi di Aristeides il vecchio, NIKEROS, ARISTON (suoi figli), ANTORIDES ed EUPHRANOR, e molti gli attribuivano la scoperta (o meglio il perfezionamento) della tecnica dell'encausto, così come a lui si riferiva una certa durezza nel colorire.

EUPHRANOR, allievo di Aristeides il vecchio, fiorì secondo Plinio (XXXIV, 50; XXXIV, 128) intorno alla 104° Ol. (a. 360), e cioè al tempo di Prassitele. Per indizi forniteci da alcune sue opere ricordateci dalle fonti, possiamo anche precisare che la sua attività si svolse presso a poco nella seconda metà del secolo IV. Plinio ce lo dice Istmio, ma da un passo di Plutarco (*De glor. Athen.*, 2), lo si dovrebbe ritenere nativo di Atene, in quanto quello scrittore lo annovera assieme ad altri maestri fra le glorie della pittura attica: e questi sono sicuramente ateniesi (Apollodoros, Nikias e Panainos fratello di Fidia). L'ipotesi più sicura è quella di ritenere Euphranor Istmio di nascita ma ateniese di elezione e di scuola.

Gli antichi attribuivano al suo nome una grandissima fama che anche le poche notizie pervenuteci possono legittimare, benchè egli rimanga per noi una delle personalità più difficili a riconoscere. Anzitutto fu degno di nota perchè ottimo pittore e scultore nel tempo stesso: quest'ultima attività ci è documentata da numerose menzioni di opere ammiratissime, grazie alle quali lo si poneva a fianco dei maggiori scultori attici del suo tempo: lavorava « *docilis ac laboriosus* » sia col metodo del modello *(typos)*, sia scolpendo direttamente i blocchi di marmo all'antica. E Plinio ci informa a proposito (XXXV, 128) che egli scolpì anche statue più grandi del vero *(« colossos »)*. Notevolissima poi la sua attività di teorico: scrisse sulle proporzioni, forse attirato a questo problema dalla sua stessa sensibilità di scultore e se ne fece un sistema, parlando del quale Plinio usa quasi le stesse parole che aveva usato per Zeuxis: dal che possiamo dedurre che egli forse modificò e corresse la teoria di quest'ultimo, riducendo il carattere massiccio dei corpi. Quanto alla sua pittura, ci dobbiamo al solito accontentare di poche e sommarie menzioni per lo più relative al contenuto. Dipinse nel portico del Ceramico in Atene i dodici Dei, Teseo con la Democrazia e il Demos, ed una grande battaglia di cavalieri (Mantinea). Ad Efeso si ammirava una sua tavola rappresentante la pazzia simulata di Ulisse: *Nobilis ejus tabula Ephesi est, Ulixes simulata insania bovem cum equo jungens et paliati cogitantes, dux gladium condens* » (PLIN. XXXV, 129). Del suo Teseo soleva dire che era nutrito di carne, mentre quello di Parrasios, di rose.

Queste scarse notizie rendono tuttavia spontaneo il parallelismo con Parrasios tanto più che, se dalle semplici menzioni di opere passiamo ai pochi giudizi antichi superstiti relativi al suo stile, troviamo, ad esempio,

espressioni come la seguente di Plinio: « *hic primus videtur expressisse dignitates heroum et usurpasse symmetriam, sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior. volumina quoque composuit de symmetria et coloribus* » (PLIN. XXXV, 128). L'importanza e l'interesse di queste parole non possono sfuggire a nessuno, anche se è necessario, per intenderle rettamente, interpretarle al lume di quanto già sappiamo intorno alla pittura contemporanea ed anteriore. Dunque, mentre Parrasios aveva introdotto la simmetria, Euphranor ne aveva fatto sistema; mentre Parrasios aveva studiato il tipo degli dei e degli eroi, Euphranor per primo aveva « trovata » la dignità degli eroi. Ed a ciò si aggiungano altri elementi come l'eleganza jonica che Parrasios aveva trasfuso nelle sue figure e che, se crediamo a Luciano (*Imag.*, 7) Euphranor aveva pur dovuto, almeno nei particolari, riprendere, ad esempio nei capelli della sua Hera dipinta nel portico ateniese; o come il fatto che entrambi abbiano coinciso nella scelta di alcuni temi, quali l'insania di Ulisse o la rappresentazione del Demos ateniese, particolarmente atti alla espressione psicologica. Ed anche lo stesso aneddoto del Teseo « nutrito di rose », indica che il rapporto fra i due artisti doveva essere già stato sentito e discusso da tempo; forse, se l'aneddoto è storico, sin dai giorni stessi di Euphranor: ed in quest'ultimo caso esso varrebbe a dimostrarci l'esistenza di un tentativo polemico da parte del pittore per rivendicare l'indipendenza della sua maniera attaccando quella mollezza jonica di Parrasios che, come abbiamo visto, poteva principalmente manifestarsi nei languori della sua tavolozza. E si noti che Plinio ricorda Euphranor come teorico non solo della proporzione, ma anche del colore.

Il parallelo deve però ad un certo punto cessare: l'arte di Euphranor doveva partecipare in qualche modo di quella plastica agilità che indubbiamente sentiamo trasparire nelle fonti e che ci fa pensare a Prassitele e persino anche a Lisippo: dal punto di vista della composizione e più accorta maturità, e, se mai, ricollegarsi allora a quella di Zeuxis. Ma, pittore di elevati soggetti e di grandi composizioni, non fu forse un vero creatore: ne fa fede la nostra difficoltà a scorgere il suo stile e a riconoscere la sua originalità.

Euphranor ebbe tre allievi di chiara fama: ma di due, CHARMANTIDES e LEONIDAS di Antedone, null'altro sappiamo, se non che lo seguirono nella sua teoria sulle proporzioni (VITRUV. VII, *Praef.* 14). Il terzo, ANTIDOTOS, è noto solo in quanto maestro di Nikias; di lui tuttavia Plinio aggiunge che dipinse un guerriero con lo scudo ed un araldo presso un lottatore assai ammirati, che fu più diligente che capace di schemi eleganti e che sopratutto singolare era la sua severità nel colorire: ma non sappiamo fin dove in queste caratteristiche dello scolaro si possa trovare traccia dell'insegnamento del maestro.

NIKIAS. Figlio di un Ateniese di nome Nicomede, fu allievo di Anti-

dotos e perciò, indirettamente, di Euphranor e di Aristeides: per quanto adunque fosse coetaneo dei grandi maestri del tempo di Alessandro egli si ricollega alla tradizione attraverso alla corrente attico-tebana. La sua attività occupa la seconda metà del secolo V, corrispondendo il suo fiore alla 112 Ol. che ci porta quindi ai giorni di Apelles, del giovine Aristeides e di Protogenes.

Come Parrasios aveva iniziato la sua carriera in qualità di disegnatore di oreficeria, così anche Nikias non seguì sulle prime una regolare scuola di pittura; Plinio afferma che quasi sicuramente quel Nikias pittore di cui si lodava Prassitele per la colorazione delle sue migliori statue, non era altri che il nostro. Del resto, la pittura delle statue e dei rilievi nel secolo IV doveva essere arte squisita e sottile. (PLIN. XXXV, 133). Sappiamo poco della sua vita: dovette però raggiungere rapidamente fama e ricchezza se è vero quello che Plinio racconta circa il suo rifiuto di vendere la sua Nekyia al re Attalo per ben sessanta talenti d'oro. Era innamorato dell'arte sua: Eliano (III, 31) e Plutarco (*An seni sit gerenda resp.*, 5, 4) ci fanno sapere che il lavoro lo entusiasmava al punto da fargli dimenticare di mangiare e di lavarsi, e di interrogare i suoi schiavi per informarsi se avesse già pranzato o fatto il bagno.

Nikias si dimostrò assai originale nella scelta dei soggetti. A differenza di Aristeides e, come vedremo, di Theon, non preferiva i soggetti commoventi, ove leggende terribili quali la morte di Eracle o il matricidio di Oreste colpissero e quasi offendessero gli occhi e l'animo, ma preferiva tradizioni e miti soavi e dolci ancorchè profondi. Sopratutto l'attirava la bellezza giovanile: dal soggetto di molte sue opere indoviniamo in lui uno studioso del nudo sia maschile che muliebre. La sua opera più celebre consisteva in una divinità femminile, la dea tutelare di Nemea, seduta sopra un leone con in mano un ramo di palma, presso un vecchio appoggiato ad un bastone. Ed egualmente dipinse più volte gli amori di Danae e di Zeus, quelli di Apollo e di Giacinto, Dionisio, Io ed Andromeda. Dobbiamo a Pausania (VII, 22, 6) la descrizione di un'opera da lui vista presso la città di Triteia in Acaia: una bellissima fanciulla seduta sopra un trono d'avorio servita da un'ancella che gli reggeva il parasole e da un fanciullo che vestiva la clamide purpurea. Soggetti tutti che indicano una personalità serena, più amante della calma bellezza che del drammatico movimento. Del resto Plinio stesso ci dice (XXXV, 130) che «*diligentissime mulieres pinxit, lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturae maxume curavit*». Questo passo ci induce a considerare un altro aspetto della sua pittura, quello della tecnica. Lo stesso autore latino afferma che nelle sue tavole, come ad esempio in quella della dea di Nemea, Nikias eccelleva nell'encausto; ed in un altro passo, ricollegabile con quello più sopra riportato, ci spiega che l'eccellenza di Nikias nel rendere le ombre si doveva alla sua casuale scoperta di una materia che

Plinio chiama *usta*: in seguito ad un incendio divampato al Pireo, della *cerussa* contenuta negli orci s'era trasformata per effetto del fuoco in questa materia che, a quanto pare, non solo servì al fortunato scopritore, ma rimase poi indispensabile per tutta la pittura antica (XXXV, 38).

Ma ciò che attira il nostro massimo interesse intorno a Nikias e la sua arte è che, per la prima volta nel corso della pittura greca, possiamo nei suoi riguardi saperne assai di più di quanto ci dicano di lui Eliano, Pausania o Plinio: vi è infatti qualche superstite pittura romana che con molta verosimiglianza e da tempo si suol riferire ad originali di Nikias. Una di esse decorava la casa di Livia sul Palatino in Roma e rappresenta Io, la fanciulla perseguitata dalla collera di Hera perchè amata da Zeus: soggetto che sappiamo esser stato particolarmente preferito da Nikias, e dall'originale del quale, non soltanto forse deriva la copia del Palatino (risalente al secondo stile) ma anche una replica un poco posteriore (del terzo stile) dal Macellum di Pompei, ora al Museo Nazionale di Napoli. Nell'una come nell'altra la scena si impernia intorno alla figura di Io Tav. IX. custodita da Argos. In entrambe la fanciulla è rappresentata con le vesti in disordine, lo sguardo sperduto, in attitudine di vittima innocente di un inesorabile fato. Presso, anzi quasi sopra di lei, covandola con gli occhi, Argos non è il mostro dai mille occhi della leggenda, ma un bel giovane ignudo armato di lancia e di clava, appoggiato con una mano ed il piede destro alla roccia. Presumibilmente la pittura del Palatino contiene due particolari che non dovevano figurare nell'originale e che in effetti rompono l'unità della sobria e patetica composizione: dico la figura di Hermes che s'avanza in soccorso di Io, pronto ad addormentare Argos col suono della sua siringa e ad ucciderlo poi nel sonno; ed una statua di Heracles che si erge nello sfondo, quasi a simbolo del destino della progenie di Io donde doveva uscire l'eroe fra tutti il più nobile e forte. Le due copie romane sono di mediocre fattura: tuttavia entrambe (e meglio quella di Pompei) possono darci un'idea dell'originale di Nikias ove all'intensa disordinata emozione della fanciulla il pittore aveva contrapposto, sottolineandola, la calma vigilanza di Argos: spunto che suggerendo allo spettatore la drammatica rievocazione del movimentato antefatto ed il seguito della scena, gli ricordavano la folle fuga di Io, l'intervento di Hermes, il ratto ed infine l'incontro della fanciulla con Prometeo: pausa sapiente fra due azioni drammatiche.

L'ipotesi di questa identificazione viene ad essere anche più solidamente suffragata dal fatto che non è sola: vi è un'altra eco di un'altra opera di Nikias, la liberazione di Andromeda. Il soggetto dell'originale non ci è noto in questo caso soltanto dallo schematico catalogo di Plinio, ma anche da un accenno contenuto in un'epigramma dell'antologia Planudense (IV, 147). Come Io, Andromeda è il tipo della fanciulla innocente perseguitata perchè sua madre ebbe il torto di insultare le Nereidi e di

suscitare così l'ira di Poseidon. Il pittore aveva scelto anche qui un momento di pausa analogo: quello in cui Andromeda viene liberata da Perseo proprio mentre stava per essere divorata dal mostro. Questa scena ricorre in un notissimo affresco pompeiano nella casa dei Dioscuri, ove si vede
, fig. 12 Perseo nell'atto di aiutare Andromeda a scendere dalla roccia alla quale era stata legata. Sia le vesti di Andromeda, sia l'attitudine di Perseo, sia lo sfondo paesistico presentano la più spiccata somiglianza coi due affreschi che più sopra abbiamo descritto: soltanto che qui, invece dell'Angoscia di Io, il pittore rappresenta in Andromeda la gioia della liberazione: una gioia contenuta però, e che ha in sè un senso di mestizia e di strana civetteria.

Del resto, il riferire i tre affreschi romani agli originali di Nikias, considerandoli addirittura come tre copie, è tesi altresì suffragata da altre più larghe analogie. Prima di tutto dal fatto che un'altra opera di quel pittore rappresentante Calypso disperata per l'abbandono di Ulisse offriva evidentemente una situazione psicologica analoga a quella di Io e di Andromeda; ma vi è inoltre un rilievo rappresentante Ulisse e Tiresia, illustrato dal Clarac, in cui lo Pfuhl vede giustamente riecheggiato il gruppo principale di quella grande composizione di Nikias di cui ci parlano le fonti e che rappresentava il solito tema della Nekyia: rilievo che per vari indizi sembra suggerire uno stile affine ai tre affreschi romani sin qui ricordati.

Malgrado l'imperfezione e la libertà delle varie copie che ci hanno trasmesso il ricordo delle due pitture di Nikias, malgrado cioè la differenza di sensibilità dei pittori romani e la loro mediocrità, possiamo egualmente controllare in esse l'esattezza dell'osservazione di Plinio. Tanto nell'Io quanto nell'Andromeda il rilievo accentuato e la stessa attitudine ed il gesto delle figure scoprono l'intenzione di voler presentare i personaggi quasi si staccassero dal fondo roccioso e si avanzassero verso lo spettatore: ed in entrambi la ricerca psicologica è sottile e profonda.

Benchè Nikias si sentisse dunque attratto dalla rappresentazione della bellezza femminile più che da ogni altro spunto, e benchè cercasse di esprimere il dramma in composizioni tranquille e sobrie, sembra tuttavia che egli non volesse intendere la pittura del tutto priva di un apparente valore drammatico e complesso. A questo proposito ricordiamo un giudizio di Demetrio Falereo (*de Elocut.*, 76), che è di grande importanza per comprendere la mentalità del nostro pittore e che diede d'altra parte ai critici motivo di qualche incertezza.

« Il pittore Nikias, scrive Demetrio, apertamente affermava che non piccola parte dell'arte pittorica stà nel saper scegliere soggetti d'una certa grandiosità e nel non sminuir l'arte in piccole cose come uccelli o fiori, ma che bisognava scegliere combattimenti di cavalleria o battaglie navali; in questo caso si rendeva possibile la rappresentazione di gran numero

di cavalli, gli uni in corsa, gli altri impennati od al suolo, e di molti uomini nell'atto di lanciar dardi o di cadere da cavallo. Nikias, infatti, pensava che il soggetto in se stesso è parte della pittura alla stessa guisa che la scelta dei miti è cosa essenziale per i poeti ». Potremmo pensare, dato il tenore di queste parole e dato il carattere delle pitture sopra ricordate, che Demetrio abbia falsato il pensiero di Nikias o che invece quest'ultimo abbia voluto fare della teoria astratta. In realtà, come si è visto, la scelta dei soggetti non doveva essere trascurata da Nikias poichè sia nell'Andromeda, quanto nell'Io e nella Calipso, il soggetto della innocenza perseguitata o dell'arrivo del liberatore o dello sconsolato abbandono, denotano senza dubbio un criterio di ben meditata preferenza. Ma in tali soggetti la drammaticità è tutta contenuta ed interiore, e noi siamo certo ben lontani dalle battaglie e dai tumulti di uomini e di cavalli che Nikias raccomandava ai pittori. Lo Pfuhl vi scorse un'aperta contraddizione: tuttavia noi preferiamo credere che Nikias, nel suo giudizio, volesse sopratutto insistere nello sconsigliare i soggetti indifferenti o che a lui, perchè astratti, parevano meschini, e che pertanto egli abbia inteso indicare i casi estremi: la natura morta da rifuggirsi da un lato, e la megalografia epica da preferirsi dall'altro, per mostrare come solo quest'ultima o, meglio, sopratutto quest'ultima potesse dar modo ai pittori di esprimere ogni aspetto di ethos e di pathos e di ricollegarsi così alla grande tradizione polignotea. Il pensiero di Nikias, crediamo, contiene in sè un germe di opposizione alle novissime correnti preludianti l'ellenismo per le quali il pittore sembrava incamminarsi, come difatti avvenne, verso la scena di genere, l'idillio, il paesaggio di maniera ed i virtuosismi decorativi della natura morta; esso vale ai nostri occhi come un richiamo alla grande tradizione classica che non aveva mai perduto di vista il suo scopo narrativo e la sua corale vastità di espressione: e vale sopratutto, come osservammo più sopra, a mostrarci quanto viva fosse anche in un delicato e sensibile artista come Nikias la preoccupazione intellettualistica, espressa qui nella sua più cruda tendenza alla valutazione del contenuto.

Degli scolari di Nikias, soltanto Omphalion ci è noto: Pausania descrive di lui una grande composizione pittorica di soggetto genealogico dipinta in un tempio di Messene, ove si vedeva Aphareus, Krespontes, Nestore, Leucippo coi figli e le figlie assieme ad altri personaggi del mito locale (*Pausan.* IV, 31, II).

Nikomachos. Da Ariston il vecchio, figlio ed allievo del primo Aristeides, nacque il pittore Nikomachos: genealogia per altro malcerta, come già si disse a proposito di Aristeides. Egli comunque si inserisce nel vivo della vecchia scuola tebano-attica, e visse all'epoca del regno di Alessandro: contemporaneo quindi dei maggiori maestri già ricordati. Plinio lo dice fiorito intorno alla 112ª Ol. (an. 330 a. C.): ed infatti sappiamo che lavorò per il tiranno Aristratos, uno degli alleati del re Filippo, e per

Antipatros che morì nel 319. Plinio racconta che dipinse la tomba del poeta Telestes (vissuto intorno alla 95ª Ol.) appunto per incarico di quel tiranno di Sicione. Un altro dato cronologico può essere fornito, come vedremo più diffusamente in seguito, dal fatto che uno dei suoi allievi, Philoxenos, eseguì una « battaglia di Alessandro » per il re Cassandro: certamente cioè dopo il 319, e probabilmente mentre Cassandro portava il titolo regio, quindi tra il 306 ed il 297. Le solite fonti, Plinio, Vitruvio, Plutarco ed Eliano, elencano qualche soggetto delle sue pitture: un ratto di Proserpina che fu esposto in Campidoglio nel tempio di Minerva sopra l'edicola della Gioventù, una Nike « *quadrigam in sublime rapiens* » che Planco portò pure in Campidoglio, un Apollo, una Diana ed una Cibele cavalcante un leone, una Scilla, un'Elena perfetta quanto l'Afrodite di Apelles, oltre alla decorazione della tomba di Telestes. Nikomachos riporta dunque ancora la pittura, pur rifuggendo dai soggetti omerici invisi peraltro a tutta la sua scuola, nel mondo degli Dei, degli Eroi e delle personificazioni, temi pei quali la tradizione aveva ormai fissato schemi « definitivi »: più libertà egli deve aver ricercato nel genere licenzioso, da lui come dai suoi allievi assai coltivato.

Ma queste poche notizie non valgono certamente a spiegarci l'altissima fama che circondava il suo nome e che lo rese celebre ed ammirato quanto i maggiori pittori del suo tempo al punto che Plutarco, nella vita di Timoleone, arriva a compararlo al poeta Omero per la sua forza unita a spontaneità. Tuttavia possiamo aggiungere qualcosa. Plinio ci assicura che Nikomachos lavorava al solito coi soli quattro colori tradizionali, ma aggiunge (e l'aneddoto di Aristratos ricorre proprio a questo riguardo) che aveva acquistato una tale destrezza da permettergli di condurre a termine in pochi giorni un lavoro ragguardevole. E l'espressione di Plinio « *nec fuit alius in ea arte velocior* » (XXXV, 109), fu logicamente messa in rapporto con quanto lo stesso autore dice poco dopo parlando del suo allievo Philoxenos: « *hic celeritatem praeceptoris secutus breviores etiamnum quasdam picturae compendiarias invenit* ». In altre parole, mentre Petronio, come è noto, suggerisce di ricercare l'origine del genere compendiario nella pittura ellenistica d'Egitto, si avrebbe qui modo di ritrovare la radice di questa maniera addirittura nella megalografia attica della seconda metà del secolo IV. Argomento questo di sempre vivo interesse, e problema forse solo apparentemente insolubile ove si consideri la persistenza nell'arte ellenistica alessandrina degli insegnamenti attici, molti dei quali l'ellenismo di Alessandria raccolse in germe e maturò sino alle estreme conseguenze.

Conosciamo i nomi di quattro allievi di Nikomachos: Ariston il giovane, suo figlio o fratello, Aristeides il giovane, Koroibos e Philoxenos. Del secondo già si disse; del primo si ricorda una sola opera: un satiro

coronato, con una tazza in mano; del terzo non resta che il nome. Ma ben diverso è il caso di Philoxenos.

PHILOXENOS nacque ad Eretria, e fu dunque allievo di Nikomachos. Di lui potremmo dire ben poco se disponessimo unicamente delle fonti scritte: Plinio infatti si limita a dirci che questo pittore dipinse un'ammirevole battaglia di Alessandro per il re Cassandro ed una « lasciviam » *(komos)* (tavola in cui tre Sileni erano implicati in un'azione licenziosa) aggiungendo il prezioso accenno, da noi già ricordato, alla sua maniera compendiaria. Ma il caso volle che nella casa pompeiana del Fauno si scoprisse nel 1831, precisamente il 24 ottobre, il grande mosaico della Battaglia di Issòs. E poichè è molto probabile, come vedremo, che questo stupendo pezzo di pittura musiva sia non soltanto opera originale greco-ellenistica, ma anche copia della suddetta composizione di Philoxenos, e poichè tale mosaico, anche dopo la scoperta della megalografia di soggetto dionisiaco della Villa dei Misteri, rimane pur sempre il monumento superstite più cospicuo di tutta la pittura antica riferibile all'età classica, esaminiamolo senz'altro con qualche indugio di dettagli (benchè sia tanto noto), così da inquadrarne sia le caratteristiche tecniche e stilistiche, sia i problemi critici che esso solleva.

Il quadro ha dimensioni notevolissime, ed è di perfettissima, ammirevole tecnica: *opus vermiculatum* in *tesserulae* di due o tre millimetri (il quadro completo constava secondo i calcoli di circa un milione e mezzo Tav. V. di tessere). Il mosaico, all'atto della scoperta, risultava già guasto e mancante nella parte sinistra: può darsi che tali danni fossero stati causati dal terremoto del 63 d.C., ma non è escluso, e forse l'ipotesi è preferibile, che essi anche preesistessero fin dal momento del trasporto del mosaico in Pompei. Poichè non v'è dubbio infatti che esso non fu eseguito nella cittadina Campana: come è pure da escludersi che sia stato fatto in Italia. Questo grande *emblema* giunse certamente da un « atelier » alessandrino, e secondo il giudizio dei critici più accorti l'inesperta opera del *pictor musivarius* pompeiano si dovette limitare unicamente ai grossolani rappezzi ed alla collocazione disorganica di alcuni frammenti, certamente all'atto della posa in opera nella ricca casa del Fauno. Il soggetto della composizione si rivela da sè come rigidamente storico: ed è pure chiaro, anzi evidente, che si tratta di una delle più celebri battaglie combattute fra Alessandro e Dario re dei Persiani, poichè la foggia degli abiti e delle armi e degli stessi tipi etnici fanno netta distinzione fra greci ed asiatici.

La figura di Dario, individuabile per l'alta tiara e le barbare insegne Tav. V. della regalità, si identifica già per la sua stessa posizione: ed altrettanto si dica per la figura di Alessandro che è riconoscibile non solo pel confronto con altre opere d'arte che raffigurano il gran re, ma per altre caratteristiche inequivocabili: la sua bella testa non reca l'elmo (artifizio usato

spesso da greci e da romani per attirare l'attenzione sul protagonista) e si impone al nostro occhio come quella del personaggio principale di una tragedia rapida e irruente, colta dall'artista nell'attimo della sua catastrofe. Il Rizzo notò che il dramma psicologico vibra nel tetracordo delle figure principali: da un lato il re Macedone tutto ansia e furia d'assalto, ritratto con la chioma al vento, gli occhi sbarrati, vibrante nello scatto; dall'altro la pietà regale di Dario, il sacrifizio di Oxathres mirabilmente e drammaticamente rappresentato, e l'atto generoso di chi voleva sottrarlo alla morte. Tutt'intorno, l'azione concomitante delle figure secondarie sottolinea e completa il tema, facendo risaltare nella anonimia corale delle masse la potenza psicologicamente espressiva dei quattro protagonisti. Si suole convenire ormai che questa è la battaglia avvenuta nell'autunno del 303 a.C. presso Issòs di Cilicia, e difatti troppo completa è la concordanza fra il mosaico e le descrizioni della battaglia tramandataci da Diodoro Siculo e da Curzio Rufo. Ma più interessante e dibattuto è il tentativo della critica moderna di risalire dalla copia all'originale, e da questo alla paternità della composizione.

Le fonti ci parlano di tre pittori che agli inizi dell'Ellenismo avevano dipinto battaglie di Alessandro coi Persiani. Uno di questi è quell'Aristeides (probabilmente il giovane) di cui ci siamo già occupati, e del quale Plinio dice: « *pinxit proelium cum Persis centum homines tabula ea conplexus pactusque in singulos minas denas a tyranno Elatensium Mnasone* » (XXXV, 99). Ma l'accenno parve troppo generico e venne trascurato. Più preciso, invece, è senz'altro un riferimento fornitoci da Tolemeo di Efestione (*Phot. Bibl.*, p. 482) circa una battaglia di Issòs dipinta da una pittrice alessandrina, Elena figlia di Timon l'Egiziano: ma anche questa induzione venne per lo più respinta sia perchè l'autorità di Tolemeo è alquanto sospetta, sia perchè i critici mostrarono tacita od espressa diffidenza, quasi che così grandiosa e potente pittura di battaglia potesse mai essere uscita dal pennello di una donna. Scrupolo in verità quanto mai legittimo, ma dal quale tuttavia alcuni, come il Rizzo ma non lo Pfuhl, hanno cercato di sottrarsi. In realtà il riferimento ad Elena ha sugli altri, a nostro avviso, il vantaggio d'esser più circonstanziato, poichè vi ricorre l'esplicita menzione alla battaglia di Issòs e non semplicemente ad una battaglia fra Alessandro e i Persiani. Ma la maggior parte degli storici dell'arte greca preferiscono ricollegare il mosaico al pittore Philoxenos, basandosi su quel passo di Plinio che abbiamo riportato più sopra trattando di Nikomachos. Ed effettivamente a tutt'oggi è questa l'interpretazione critica più corrente. Dobbiamo però riconoscere che le vaghe menzioni degli antichi scrittori possono essere fallaci e sono comunque lacunose, e che pertanto anche in questo caso non è possibile decidere con sicurezza. Non molto vale, ad esempio, il tentativo di legittimare l'attribuzione a Philoxenos traendo argomento decisivo dalla palese oligocromia

che domina nel mosaico: effettivamente in esso, ed a maggior ragione dunque nella pittura originale, i colori usati sono quattro: il bianco, il nero, il rosso ed il giallo oltre a quelli derivati mescolando e fondendo queste quattro tinte fondamentali. E sta bene anche che Nikomachos, maestro di Philoxenos, è fra quelli che Plinio ci dice fedeli alla tecnica dei quattro colori: ma il passo di Plinio (XXXV, 50) ha un puro valore di esemplificazione dimostrativa, e non sappiamo perciò quali e quanti altri pittori oltre quelli che egli espressamente menziona abbiano seguito questa medesima tecnica: che era la più diffusa. Certo si è che l'autore della battaglia di Issòs mostra maturo il frutto delle graduali conquiste della pittura classica, da Polygnotos sino ma non oltre alle soglie della pittura ellenistica: in questo mosaico, anzi, possiamo notare una singolare persistenza di schemi e di forme che potremmo con sicurezza ritenere già noti alla pittura più antica. E potremmo anche, per questa via, porre l'ipotesi che in ciò appunto consista una nuova prova, troppo generica forse per poter avere valore effettivo ma, a differenza delle altre, meno indiretta per provare l'attribuzione a Philoxenos: questa aderenza alla composizione ed allo schema tradizionali può certamente meglio concepirsi in un pittore della scuola attico-tebana che non in un seguace della Chrestographia sicionia. Senonchè, allora, perchè preferire Philoxenos ad Aristeides il giovane, maestro che a nostro avviso sembra inserirsi più strettamente nel vivo ceppo tebano della sua scuola?

Comunque, ciò che preme sopratutto è di constatare l'altissimo significato del mosaico della casa del Fauno. Molto esso aggiunge alla nostra conoscenza della megalografia classica. Vi scorgiamo come l'artista sapesse rappresentare con mezzi indiretti ma possentemente adeguati la successione in profondità dei piani in un libero spazio, e riuscisse nello scopo di dare l'illusione della prospettiva e della folla. I protagonisti, come notò il Rizzo, agiscono sulla ribalta e poco terreno cosparso di armi spezzate sta ad indicare il campo di battaglia. L'elemento paesistico, appena accennato, si limita ad un albero spoglio — tragica visione — oltre il quale domina la tinta neutra ed astratta dello sfondo: l'ispirazione del pittore, qui, non tenne più dietro, superandolo d'intuito, al pregiudizio mimetico. La maggior parte delle altre figure si sovrappone col sovrapporsi dei vari piani della composizione, così che una sola testa od anche una parte soltanto di essa basta a rivelare le figure più arretrate. Mettendo dunque in scena un numero relativamente esiguo di figure il pittore riesce a dar perfetta l'illusione della moltitudine: la vastità della quale, e l'impeto e la feroce irruenza sono mirabilmente rese dal movimento di poche lance nere che, alte e rivolte in disparate direzioni, non solo rivelano lontani guerrieri invisibili, ma danno ancor più viva e drammatica idea del disordine e della rotta persiana. Espediente questo che ritroveremo sopravvi-

vere assieme a non molti altri artifici della pittura classica, nella miniatura e nel mosaico bizantino.

Un notevole numero di opere d'arte antica, talvolta persino di tipo industriale, ci ripresenta più o meno deformato o semplificato lo schema della battaglia di Issòs: evidentemente la fama dell'ignoto originale di questa composizione fu grandissima in Italia a partire dal sec. III e perdurò anche in età imperiale. Il mosaico pompeiano dev'esser dunque considerato come la più nobile e forse più fedele ma non unica derivazione dall'originale perduto. La ricostruzione di quest'ultimo può infatti giovarsi anche del più modesto contributo di tali monumenti tardi e minori ove talvolta qualche particolare, scomparso nel mutilo mosaico pompeiano, rimane tuttora: così ad esempio per quanto riguarda le figure di sinistra che in quello mancano, mentre invece si conservarono, forse abbastanza fedeli, in un rilievo di età imperiale rappresentante una battaglia fra Romani e barbari Germani.

BIBLIOGRAFIA

PAMPHILOS: Fonti in OVERBECK, 1746-1753. — BRUNN, *Gesch. d. griech. Künstler* II, 132 ss.; KLEIN, *Gesch. d. griech. Kunst* II, 310 ss.; MICHAELIS in « Arch. Zeitg. » XXXIII (1875), 31 ss.; SIX in « Jahrb » XX (1905) 97 ss.; PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, 728 s.

MELANTHIOS: Fonti in OVERBECK, 1754-1759. — BRUNN, *Op. cit.* II, 142 ss.; KLEIN, *Op. cit.* II, 311 ss.; MICHAELIS, in « Arch. Zeitg. », XXXIII (1875), 35 ss.; PFUHL. *Op. cit.* II, 730.

PAUSIAS: Fonti in OVERBECK, 1760-1763. — BRUNN, *Op. cit.* II, 144 ss.; KLEIN, *Op. cit.* II, 313 ss.; MICHAELIS, in « Arch. Zeitg., XXXIII (1875), 37 ss.; SIX, in « Jahrb. », XX (1905), 155 ss.; PASQUALI, in « Hermes », XLVIII (1913), 179; PFUHL, *Op. cit.* II, 731-734.

ARISTOLAOS: Fonti in OVERBECK, 1764. — BRUNN, *Op. cit.* II, 154; SAUER in *Künstlerlexicon* II, 105; PFUHL, *Op. cit.* II, 733.

NIKOPHANES: Fonti in OVERBECK, 1765-1767. — BRUNN, *Op. cit.*, II, 154 ss.; KLEIN, *Op. cit.* II, 316 ss.; BRUNN, in « Arch. ep. Mitt. Oesterr. Inst. » XI (1887), 221 ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 733.

APELLES: Fonti in OVERBECK, 1827-1906. — BRUNN, *Op. cit.* II 202 ss.; KLEIN, *Op. cit. II*, 310 ss., III, 1 ss.; ROSSBACH in Pauly-Wissowa R. Enz. I, II, 2689 ss.; SAUER in *Künstlerlexikon* II, 23 ss.; WÖRMANN, *Von Apelles zu Böklin* I, 5 ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 735-746. Riguardo alle singole opere, si veda: per l'Afrodite Anadiomene: BENNDORF, in « Ath. Mitt. » I (1876) 56 ss.; FÜRTWÄNGLER, *Helbings monatsch. über Kunstwiss.* I, 4, 1 ss.; BULLE, *Der schöne Mensch*, 326 ss.; per l'Afrodite incompiuta: KLEIN, *Op. cit.*, ivi; SAUER, *Op. cit.*, ivi; per l'Artemide: DILTHEY, in « Rhein. Mus. » XXV (1870) 321 ss.; per la « Calunnia »: ROBERT, *Archäol. Hemeneut.* 13, ss.; LOEWY, in « Rend. d. Lincei » VI (1897) 27 ss.; per il gruppo di Bronte, Astrape e Keraunobolia: KALKMANN, *Quelle des Plinius*, 219 ss.; WÖRMANN, *D. Landschaft in d. Kunst d. alten Völker*, 172 ss.; KLEIN, *Op. cit.* III, 12, ss.; per i ritratti: LANGE, *Die menschliche Gestalt in*

der Geschichte der Kunst, passim.; FÜRTWÄNGLER, *Gemmen* I, 11; SCHREIBER, *Studien über d. Bildn. Alexanders d. Grosse*, in « Abh. sachs. Ges. » XXI, III, 205 ss.; BERNOUILLI, *D. erh. Darstellung Alexanders d. Gr.*, tav. 8, 3; PETERSEN, in « Röm. Mitt. » XV (1900), 160 ss., 336 ss.; TRESSEL in « Abh. preuss. Akad. » 1906, 51 ss.; HERRMANN, *Denkmäler* etc., 80.

SCUOLA DI ARISTEIDES: Fonti in OVERBECK, 1788 ss. — BRUNN, *Op. cit.* II, 159 ss., 171 ss.; KLEIN, *Op. cit.* II, 317 ss.; SAUER in *Künstlerlexikon* II, 102 ss.; VOLLGRAFF, in « Bull. hell. » XXVI (1902), 567 ss.; RODENWALDT, *Komposition d. pomp. Wandgemälde*, 6; MICHAELIS, in « Jahrb. » VIII (1893), 119 ss., 134; ROBERT, in Pauly-Wissowa R. Enzycl. VI, 69 ss.; AMELUNG in *Künstlerlexikon* X, 576 ss.

EUPHRANOR: Fonti in OVERBECH 1786 ss. — BRUNN, *Op. cit.* II, 181 ss.; KLEIN, *Op. cit.*, II, 320 ss.; ROBERT, in Pauly-Wissowa R. Enzycl. VI, 1191 ss.; AMELUNG, in *Künstlerlexikon* XI, 78 ss.; SCHREIBER, in « Festschrift f. Benndorf », 95 ss.; OEMISCHEN, *Plinian. Studien*, 183 ss.

ANTIDOTOS: Fonti in OVERBECH, 1810. — SAUER, in *Künstlerlexikon* I, 556.

NIKIAS: Fonti in OVEBECK, 1811 ss. — BRUNN, *Op. cit.* II 164 ss., 194 ss.; KLEIN, *Op. cit.*, II, 323 ss.; BERTRAND, *Etudes sur la peinture*, 142; RODENWALDT, in « Röm. Mitt. » V (1890), 234 ss.

OMPHALION: Fonti in OVERBECK, 1826. — BRUNN, *Op. cit.* II, 201, ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 756.

NIKOMACHOS: Fonti in OVERBECK, 1771 ss. — SCHUCHARDT, *Nikomachos* (Weimar 1866); BRUNN, *Op. cit.* II, 160 ss.; KLEIN, *Op. cit.* II, 319 ss.; PFUHL, in « Jahrb. » XXV (1910), 26 ss.; WASER, *Mythol. Lexikon* IV, 1, 1043 ss.; PFUHL, *Malerei und Zeichnung d. Griechen*, II, 755 ss.

PHILOXENOS (e Mosaico della Casa del Fauno): Fonti in OVERBECK, 177; BRUNN, *Op. cit.* II, 160 ss.; KLEIN, *Op. cit.* III, 25 ss.; WINTER, *Das Alexandermosaik aus Pompei* (Strasburgo 1909); SCHOENE, in « N. Jahrb. » XXIX (1912), 181 ss.; BULLE, *Der schoene Mensch*, 645 ss.; PERNICE, in « Röm. Mitt. » XXIII (1908) 11 ss.; MICHAELIS, in « Jahrb. » VIII (1893), 134; GUTSCHMIDT, in « *Sharrps* Gesch. Aegypten » I, 211; URLICHS, in « Rhein. Mus. » XXVI (1861), 593 ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 756 ss.; RIZZO, *La pittura ellenistico romana*, 28 ss.

CAPITOLO QUINTO

ALTRI MAESTRI DEL SECOLO QUARTO

1. — Le fonti scritte che, come già si disse, tanto imperfettamente raggruppano i maestri sin qui ricordati intorno alle due principali scuole del sec. IV lasciando a noi così gravi incertezze sulla effettiva posizione di questo o di quel maestro, non si limitano naturalmente a questi pochi: ricordano cioè altri artisti, per lo più non gravitanti nè attorno all'una nè all'altra delle due scuole famose, alcuni dei quali ricchi di una loro spiccata personalità. Ma naturalmente per questi è ancor più difficile precisare posizioni e tendenze: occorre quindi rinnovare e sottolineare con maggior forza le riserve che più sopra facemmo circa le due scuole maggiori.

PHILOCHARES. Demostene (*De falsa legat.*, 415, 237 (*Ol.* 109, 2): cfr. pure *Schol. Demosth., l. cit.*) menziona questo pittore, fratello di Eschine, non senza acredine: ch'egli fosse ateniese pare perciò fuor di dubbio e così che sia fiorito nel secolo IV. Con ogni probabilità è lo stesso maestro che Plinio ricorda come autore di una singolare tavola fatta appendere da Augusto nella Curia di fronte alla Nemea di Nikias: in essa si vedeva un vecchio ed un giovane, padre e figlio, ed un'aquila che volava tenendo fra gli artigli un serpente. L'interesse di questa pittura, o meglio l'elemento che più colpiva la fantasia ingenua degli antichi, stava nel fatto che il pittore era riuscito a rendere assomigliante il padre e il figlio fra loro malgrado la differente età, e Plinio piacevolmente osserva che grande davvero era l'opera di Philochares se, grazie ad essa, due greci qualsiasi (e precisamente un tal Glaukion col figlio suo Aristippo, modelli del pittore), avevano avuto la buona sorte di farsi contemplare per tanti anni dagli augusti sguardi dei senatori romani (XXXV, 27).

ASKLEPIODOROS di Atene fu contemporaneo di Apelles e di Protogenes, scrittore e teorico delle proporzioni; anzi da un passo di Plinio che abbiamo già visto (XXXV, 107), sappiamo che in quanto a « *symmetria* », destava l'ammirazione del mite Apelles. Anche sappiamo dalla stessa fonte che egli era stato l'autore di una tavola rappresentante dodici dei, per la quale il tiranno Mnason di Elatea gli aveva offerto ben trecento mine per ciascuna figura; offerta che corrisponde, nella retorica degli aned-

doti, a quella dello stesso tiranno nei riguardi della Battaglia dipinta da Aristeides ove ognuna delle cento figure era stata valutata dieci mine (PLIN. XXXV, 99). Per il resto, il buio più fitto circonda la vita e le opere di questo pittore che d'altra parte doveva godere di una certa stima se compare con Apollodoros, Euphranor, Nikias e Panainos fra i pittori che Plutarco ricorda come glorie della città di Atene. Aggiungiamo ancora che un accenno di Plinio (XXXIX, 86) ad un Asklepiodoros scultore di ritratti di filosofi, potrebbe essere riferito allo stesso: egli ci ricorderebbe pertanto quell'oscuro Leonidas che, allievo di un pittore-scultore (Euphranor), lasciò scritti relativi alle proporzioni ricordati da Vitruvio (VII. *praef.* 14).

THEOMNESTOS. Anche di costui possiamo dire ben poco, e quel poco costituisce uno strano parallelo con ciò che sappiamo di Asklepiodoros. Plinio, infatti (XXXV, 107), lo dice suo coetaneo, e anche di lui racconta che Mnason offrì una somma di danaro per ogni figura di una sua tavola, la quale in questo caso rappresentava dodici eroi. Non conviene forse confonderlo con uno scultore omonimo, nativo di Sardi, ricordato da Pausania (VI, 15, 2) e da Plinio (XXXIV, 91).

PROTOGENES. Il suo nome nelle pagine che precedono fu più volte ripetuto, e specialmente ricorse trattando di Apelles: in verità i due maestri furono, non soltanto contemporanei, ma anche sembrarono agli occhi degli antichi assomigliarsi per molti aspetti. Originario di Kaunos, città asiatica dipendente da Rodi e quindi poi cittadino di Rodi stessa, Protogenes è presentato dalle fonti come un artista probo, disinteressato, dedito entusiasticamente all'arte sua, piacevole e mite nei modi: non v'è chi non veda come questa sua immagine, anch'essa certo alquanto di maniera grazie ai soliti ricami dei biografi, non presenti più di una analogia con quella di Apelles. Protogenes fu di origini modestissime e continuò il suo mestiere di decoratore di navi sino a cinquant'anni: ignoriamo il nome del suo maestro, ed il silenzio delle fonti su questo punto può lasciar presumere che, conformemente alla sua umile professione, abbia appreso a dipingere da un oscuro pittore. Sembra che l'ideale di Protogenes consistesse, come quello di Apelles, in una pittura armonica e serena: senza raggiungere la grazia del suo grande amico e rivale, e forse eccedendo nella minuzia e nella finitezza, cose tutte che la tradizione ci insegna essergli state rimproverate dallo stesso Apelles. Ma del resto cercare di ricostruire in tutti gli aspetti la sua figura è impresa che può dirsi disperata dinnanzi al totale naufragio delle sue opere, all'assenza di copie ed all'ambiguità delle fonti che, nei suoi riguardi, lesinano purtroppo le descrizioni delle opere ed abbondano invece soltanto negli aneddoti.

La sua opera principale, alla quale si dice abbia atteso per ben sette anni rifacendola quattro volte, fu una tavola rappresentante Ialysos, l'eroe leggendario di Rodi, che in età romana stava nel tempio della Pace presso il Foro dei Flavii. La leggenda raccolta da Plinio (XXXV, 101), dice che

egli visse nutrendosi di lupini inzuppati « *quoniam simul et famem sustineret et sitim nec sensus nimia dulcedine obstruerent* » finchè l'opera non fosse compiuta; che faticasse molto nel dipingere il cane che accompagnava l'eroe; che per ottenere l'effetto della spuma uscente dalla bocca dell'animale, stanco d'aver inutilmente provato e riprovato, alla fine gettasse per rabbia la spugna intrisa di colore contro la tavola ottenendo così solo per caso l'effetto desiderato. Sempre relativamente a questo quadro, Protogenes ebbe vari e lusinghieri rapporti con Demetrio Poliorcete, che si sarebbe astenuto di incendiare la città proprio per risparmiare una così grande bellezza: e si dice che lo stesso Apelles ne rimanesse estasiato alla vista, pur osservando che vi mancava la *charis*.

Un'altra sua opera consisteva in un Satiro in riposo « anapauomenos », probabilmente prossima per concezione ai ben noti classici schemi prassitelici di questo soggetto, presso al quale il pittore aveva dipinto una pernice tanto viva che l'inganno perfetto assorbiva l'ammirazione e l'interesse degli ingenui spettatori, distogliendolo dalla figura del protagonista: cosa questa che Protogenes disapprovò sino al punto di cancellare il particolare disturbante.

Sappiamo inoltre che aveva dipinto i sei Thesmotheti attici in Atene, un Alessandro e Pan, evidentemente di tipo Dionisiaco, un Paralos ed una Nausicaa nella pinacoteca dei Propilei ateniesi, Kydippe e Tlepolemos. Plinio poi ci assicura che fu anche attivo ritrattista (XXXV, 106), e che fra l'altro aveva ritratto la madre di Aristotele: fu anche lodato ed apprezzato scultore (Plin. XXXIV, 91; XXXV, 106). Potremmo dunque ritenere che la personalità di Protogenes, esaltata più che spiegata dalle fonti, si sia trovata in qualche modo ad essere soffocata da quella dominatrice di Apelles. Ed in realtà non v'è dubbio che oggi appaia assai più sbiadita di quella: ma molto facilmente, la responsabilità di questo negativo bilancio, così come quello delle superficialissime coincidenze con Apelles, è tutta delle fonti intese nel loro significato letterale. La realtà doveva essere ben altra, e possiamo intuirla. Protogenes che non ricerca Dei, rielabora figure mitiche e personificazioni, che si indugia appassionatamente nello scrupolo della completezza ed è nel contempo versatile, ci appare come anima di artista profondo, ricercato, ispirato più che altro dalla sua stessa intima meditazione.

Forse in luogo di quella *charis* che Apelles non gli riconosceva, v'era in lui un più severo e largo pensiero grazie al quale poteva riallacciarsi a più antiche correnti. Ma, nel contempo, la sua pittura aveva molto di nuovo. La sua tendenza alla minuzia, qualche altro suo tratto ben tipico come il puntiglio di rappresentare con assoluta verità gli animali, ci fanno sentire istintivamente, quasi, che la sua personalità è da porsi fra quelle che maggiormente nel secolo IV promisero e previdero l'ellenismo.

Antiphilos. La leggenda che abbiamo visto compiacersi di mostrare

in Protogenes l'amico di Apelles, vorrebbe che all'opposto Antiphilos rappresentasse la parte del nemico e rivale. E realmente quanto Luciano racconta (*Calumn. non tem. cred.*, 2 ss.) può davvero aver avuto un fondo di realtà anche se i fatti specifici sono da porsi a carico dei soliti ricami retorici: non è ammissibile infatti che Tolemeo avesse ridotto Antiphilos in schiavitù per metterlo al servizio di Apelles. Piuttosto, anche quel poco che sappiamo ci basta ugualmente a ricostruire i termini di una rivalità e di una gelosia profonde non solo ammissibili ma senz'altro logiche: Antiphilos aveva fatto il ritratto di Alessandro fanciullo, aveva ancora dipinto una battaglia di Cheronea con Filippo ed Athena, ma con tutto ciò non lui ma Apelles; probabilmente sopraggiunto più tardi alla corte macedone, era divenuto il pittore preferito del re e della corte. Questa preminenza di Apelles nelle grazie del grande sovrano può evidentemente aver interferito anche nei rapporti fra Antiphilos e Tolemeo, quando costui assunse la corona d'Egitto: il povero pittore avrà finito per credersi davvero vittima della fortuna del rivale.

Antiphilos, si noti poi, era egiziano: della sua origine e della sua vita, salvo che gli fu maestro Ktesidemos, altro non sappiamo; ma questo fatto anche considerato in se stesso ha il suo peso, come vedremo. Conosciamo un discreto numero di soggetti da lui trattati: di lui si lodava un fanciullo che soffiava nel fuoco, tavola ricca di nuovissimi effetti luministici: una scena di filatrici di lana: un Tolemeo cacciatore che può far pensare ai rilievi del sarcofago di Alessandro; un Alessandro e Filippo che si ammiravano ai tempi di Plinio nella *schola* del Portico di Ottavia; un bellissimo Satiro con la pelle della pantera, detto *aposkopeuon*; un drammatico quadro rappresentante Ippolito e il toro; un ritratto di Alessandro giovanetto (PLIN. XXXV, 114, 138). E pure sappiamo che usava dipingere sia a tempera che ad encausto, maneggiando le tecniche al pari dei migliori.

Quanto all'arte sua ed alla sua personalissima maniera avvicinabile soltanto a quella di Aetion, di cui diremo, nemmeno ci mancano elementi assai interessanti di giudizio. Quintiliano (XII, 10, 6) esalta di lui sopratutto la « *facilitas* », dote che, secondo lui e secondo il concorde pensiero degli antichi, sembrava contraddistinguerlo. Questa affermazione che in sè potrebbe legittimare soltanto l'idea di una pittura disinvolta ed agile, diventa motivo di più utile indagine avvicinata alle parole che Plinio aggiunse al breve elenco di alcune sue opere e che sono fra le più interessanti uscite dalla sua penna in quel libro XXXV ove ci andò lesinando con tanta parsimonia le sue conoscenze sulla pittura antica, e dal quale, meglio che da ogni altra fonte antica, vorremmo strappare questo e tanti altri segreti. Egli racconta infatti (XXXV, 114) che Antiphilos « *iocosis nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit unde id genus picturae grylli vocantur* ». Cosa mai fossero questi « *grylloi* » di cui egli fu dunque « *inventore* » e che rimasero poi vivissimi nel repertorio alessandrino sino a ripetersi con piace-

vole disinvoltura di modi decorativi nella pittura parietale di Pompei, ormai crediamo di sapere. Si trattava di composizioni teriomorfe, ove svelte figurette di nani e di pigmei curiosamente deformate con attributi animalistici ripetevano caricaturalmente, rasentando talvolta l'osceno, aspetti della vita di tutti i giorni oppure miti greci e stranieri od anche famose scene storiche. Ma vi ricorrono vecchi motivi: nelle pitture pompeiane troviamo infatti elementi talvolta antichissimi , talora risalenti alla pittura vascolare del secolo VI come quello dei pigmei in lotta con la grù; ma anche rielaborazioni nuove come pigmei scherzosamente occupati a varie faccende, ora cacciatori di coccodrilli e di ippopotami, ora pescatori, ora operai addetti a complesse macchine idrauliche, ora laidamente occupati in burle ed in amori lubrichi. Celeberrima fra l'altro quella pittura nota col nome « Giudizio di Salomone » ove possiamo tanto riconoscere una parodia del racconto biblico giustificata dai contatti che nella greca Alessandria l'ellenismo ebbe col mondo giudaico, sia con la leggenda del mitico re egiziano Bocchoris che era assai diffusa in Oriente. Ciò che sopratutto importa nei riguardi di Antiphilos — poichè e evidente che nelle tarde composizioni pompeiane gran parte dobbiamo dare alla rielaborazione ellenistica ed alessandrina — sta nel fatto che egli di questo genere era riconosciuto autore e che quindi, pur valutando quanto si meritano le predilezioni eurematiche delle fonti a cui Plinio attingeva, non possiamo negare due fatti: primo, che Antiphilos, egiziano di nascita, aveva sviluppato un motivo, quello teriomorfo, che, tipico delle immutabili tendenze egiziane, aveva già trovato echi secondari ma non trascurabili nella pittura greca più antica e particolarmente nella ceramografia; secondo, che Antiphilos, più e meglio di Pauson, diede libertà di espressione al motivo caricaturale, latente nello spirito greco ma sino ad allora, nelle arti figurative, limitato alla grossa parodia di contenuto. Perchè è innegabile che il primo « grillo » di Antiphilos, burlesco ritratto di uno sconosciuto di nome Gryllos, fu una vera e propria caricatura nel senso che il motteggio e l'humor erano evocati, a quanto pare, non tanto con l'espediente scenico della composizione, quanto con la sommaria e rapida vivacità del disegno. Ed allora qui comprendiamo come realmente la *facilitas* del maestro nasca dal profondo ed abbia profondissimi legami, sia con l'attitudine caricaturale che ha come sua condizione il disegno spontaneo e sbrigativo, sia con quell'*ars compendiaria* che può aver bensì fatto capolino come tendenza in Nikomachos od in Philoxenos di Eretria, ma che, come vuole Petronio (*Satyr.*, 2), trovò libero campo nella pittura del primo Egitto ellenistico, ove la disinvolta malizia dei grylloi « inventati » da Antiphilos esigeva e presupponeva una tecnica impressionistica e vivace.

E sottolineiamo pure un altro aspetto della sua pittura riconoscibile come nuovo, anche se è dubbio che egli ne sia stato il primo esponente o non piuttosto Aetion, pittore di cui diremo più sotto: gli effetti di luce artifi-

ciale sui volti umani. Il suo « fanciullo che attizza il fuoco » era ammirevole, scrive Plinio, per l'effetto della fiamma che illuminava il volto infantile ed ogni cosa d'attorno. Ricerca di effetti che presuppone piena padronanza di mezzi tecnici e che preannuncia, come tendenza di sostituire il fine col mezzo, la pittura ellenistica. Sarebbe a questo riguardo interessante chiederci se la nascita e la nazionalità di Antiphilos possono giustificare l'ipotesi di una scuola pittorica egiziana: ma purtroppo ignoriamo il luogo dove egli apprese l'arte dal suo maestro KTESIDEMOS, pittore del quale Plinio (XXXV, 138) si limita a ricordare soltanto due opere: una Laodamia ed una presa di Oichalia.

AETION. Probabilmente di stirpe ionica, a giudicare dal nome, Aetion fiorì attorno alla 107ª Ol. (a. 350 a.C.) e, possiamo ritenere, svolse la sua principale attività nel terzo quarto del secolo. Fu quindi anch'egli un maestro del tempo di Alessandro. Le solite fonti lo ricordano fra i più famosi pittori ma Plinio (XXXV, 78) gli dedica poche righe dicendolo contemporaneo di un non meglio noto THERIMACOS, ed autore di un *Liber pater*, di una Semiramis, di una *Tragoedia et Comoedia*, personificazioni forse unite in un'unica composizione, di una « vecchia che cammina nel buio tenendo in mano una lampada » (pittura di effetto luministico paragonabile a quella già ricordata di Antiphilos) e di una « *nova nupta verecundia notabilis* ».

Altro tuttavia non saremmo in grado di aggiungere, data la assoluta mancanza di copie o di riferimenti nella pittura romana se, proprio al riguardo di una sua pittura (certamente la *nova nupta* di Plinio) non ci sovvenisse un'ampia descrizione di Luciano (*Herod. sive Aetion.*, 4) che permette di conoscere nel dettaglio quest'opera e di trarne non indifferenti insegnamenti circa l'arte del suo autore. Non v'è quasi dubbio infatti che la pittura ricordata da Plinio si debba identificare con il « matrimonio di Alessandro e Rossana » descritto da Luciano. Costui, che afferma d'aver visto lui stesso tale pittura in Italia, così la descrive: Rossana s'appoggia al letto nuziale, con gli occhi abbassati; gli Amori la circondano, ed uno d'essi solleva il velo che le ricopre la testa per mostrare ad Alessandro l'impeccabile beltà di quel volto, mentre un altro le toglie il sandalo. Di fronte Alessandro, accompagnato alla sposa da un altro Amorino che lo trascina per le vesti: il re è accompagnato dall'amico Efestione e da un'altra figura giovanile in cui Luciano riconosce Imeneo. Ma con lui, un tripudio di Amorini riempie gioiosamente la scena coi loro giochi infantili: due trascinano per le cinghie lo scudo di Alessandro sul quale un terzo si è installato, come su di un cocchio; due altri portano la lancia del re come due operai affaticati sotto il peso d'una trave; un altro s'è nascosto dietro la corazza e dal nascondiglio fa capolino, in attesa d'uscir fuori bruscamente ed impaurire gli altri. Indubbiamente questa composizione pittorica sorridente e luminosa aveva anche una sua grandiosità commossa,

poichè indoviniamo nell'artista che l'immaginò l'intento di riassumervi tutta l'epopea di Alessandro conclusa appunto in quel matrimonio con la principessa straniera che doveva significare l'accordo e l'alleanza fra l'Occidente e l'Oriente; ma la novità della pittura doveva sopratutto consistere nella sottile eleganza di quel pudore femminile che prelude alle maliziose e raffinate forme ellenistiche e in quella gaia teoria di Amorini, i primi dunque che troviamo sulle soglie dell'ellenismo e che formeranno un genere tanto caro all'anima alessandrina. Fragile e delicato mondo, talvolta anche lezioso, già contenuto in germe in un verso di Eschilo (*Suppl.* 1040-43) che può assai bene adattarsi alla pittura di Aetion: poichè è davvero curioso trovare nell'austero cantore di Eleusi una nota, « il bisbiglio gioioso degli Amori », che prelude ad una così schietta forma alessandrina.

Si aggiunga che la descrizione data da Luciano della maggior opera di Aetion impressionò ed ispirò, a distanza di secoli, i pittori della nostra Rinascenza alcuni dei quali, come Raffaello ed il Sodoma, pensarono quasi di rinnovarla così come Botticelli aveva fatto nei riguardi della « Calunnia » di Apelles e sopratutto ammirevole fu il tentativo del Sodoma, nel suo « Matrimonio di Alessandro » della Farnesina a Roma.

Theon (Theoros). Quintiliano (XII, 10, 6), Eliano (II, 44), ed al solito, Plinio (XXXV, 138) sono le fonti principali per la conoscenza di questo pittore che sembra sia stato fra i più attivi del secolo IV. Nacque a Samos, ed il suo nome era propriamente Theoros, ma prevalse la forma abbreviata come avvenne per Zeuxippos-Zeuxis o Pausania-Pausias. La leggenda, raccolta da Eliano, narra che l'opera più singolare da lui prodotta fu una tavola ove si vedeva un giovane oplite nel momento in cui il suono di una tromba lo riscuote e lo chiama alla battaglia: ed egli si precipita, minaccioso, con gli occhi fiammeggianti e la spada alla mano. La leggenda continua raccontando che Theon per far più viva l'impressione della sua pittura soleva coprire d'un drappo la tavola e tener lì presso, ma celato, un suonatore di tromba: quando voleva mostrare la sua opera, e tutti stavano raccolti intorno al quadro velato, dava l'ordine al trombettiere di lanciare dal suo nascondiglio uno squillo, e contemporaneamente scopriva la figura del suo giovane oplite suscitando un effetto che rasentava lo spavento.

La grossolanità del mezzo di cui Theon si sarebbe giovato ci rende, non so troppo se a torto o a ragione, diffidenti della storicità dell'aneddoto: ma, qui più che altrove, esso si rivela indice quanto mai significativo dell'idea che del pittore e della sua arte gli antichi s'erano fatti. Tanto più se ci facciamo ad esaminare gli altri soggetti da lui trattati: il matricidio di Oreste, Cassandra, la follia di Oreste, la cecità di Thamyris, un ritratto di Leontion pensieroso: soggetti cioè dai quali si esprime una violenta passione e che chiaramente ci dicono come questo pittore si sentisse portato, non soltanto verso la ricerca dell'effetto, ma verso le rappresentazioni più esasperate del pathos.

Noi potremmo a questo punto ripensare ad Aristeides e, poichè sappiamo che quest'ultimo, proprio forse per tendenze consimili fu apprezzato da Attalo re di Pergamo, potremmo anche pensare che Theon si ricollegasse in qualche modo a quella scuola Pergamena che, nel campo della plastica, aveva inseguito l'ideale di portare all'estreme conseguenze il pathos scopadeo sboccando in quella forma di espressionismo e di passionalità violenta che costituisce la nota in questo campo più audace dell'arte antica. Trattò certamente il nudo poichè di lui Plinio ricorda (XXXV, 144) un atleta ungentesi. Un'eco delle sue pitture che svolgevano i temi della pazzia e del delitto di Oreste fu ricercata in qualche sarcofago ellenistico: più difficile precisare, invece, il rapporto che un'altra sua importantissima e forse assai originale creazione, un ciclo di scene omeriche — « *bellumque iliacum pluribus tabulis* » — dovette di certo avere coi cicli narrativi che divennero tanto frequenti nella piena età ellenistica; dei quali ci resta qualche esempio nel campo della pittura parietale romana, ed un'eco più lontana nelle illustrazioni dei codici: miniature illustranti il testo dell'Iliade o dell'Eneide (negli esemplari superstiti riferibili non oltre al secolo IV d.C.) che hanno indubbiamente in sè qualcosa di ben più antico, e ripetono, senza dubbio, schemi ellenistici.

Athenion. Di questo pittore, nato a Maroneia di Tracia ed allievo di un Glaukion di Corinto, potremmo dire ben poco se non ci sovvenisse il prezioso confronto con qualche affresco pompeiano. Si può dire che la sua unica fonte, fra gli scrittori, sia Plinio (XXXV, 134), il quale si limita a dirci che molti solevano compararlo a Nikias e talvolta preferirlo, perchè egli era « *austerior colore et in austeritate jucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat* », e che andavano celebri di lui le seguenti pitture: un « *phylarchos* » dipinto nel tempio di Eleusi, un ritratto di famiglia dipinto in Atene, un « Agason col cavallo », una tavola con sei figure non meglio descritte (« *in una tabula VI signa* »), ed infine un Achille « *virginis abitu occultatum Ulixe deprehendente* ». Il primo accenno, davvero scarno, può al più farci presumere che il pittore dimostrasse una spiccata personalità nel colore. Quanto alla scelta dei temi, non vi troviamo nulla di nuovo o di peregrino poichè anche la stessa scena di Achille a Sciro fu trattata, da molti altri pittori prima di lui e persino da Polygnotos.

Ma da tempo si suole indicare come copie o derivazioni appunto di questo suo quadro, qualche affresco pompeiano. Recentemente anzi si pensò che anche la sua misteriosa tavola con sei figure avesse lo stesso soggetto e fosse a sua volta identificabile con una perduta pittura della casa di Holconius ove appunto la scena comprende questo numero di personaggi. In questa ultima pittura, assai mediocre di fattura e di schema invero non molto elaborato, il pittore rappresentò il momento in cui Achille, ospite di Lycomedes re di Skyros e confuso sotto abiti femminili con le figlie di costui, afferra, udito lo squillo di tromba, lo scudo e la lancia Tav. X.

vole disinvoltura di modi decorativi nella pittura parietale di Pompei, ormai crediamo di sapere. Si trattava di composizioni teriomorfe, ove svelte figurette di nani e di pigmei curiosamente deformate con attributi animalistici ripetevano caricaturalmente, rasentando talvolta l'osceno, aspetti della vita di tutti i giorni oppure miti greci e stranieri od anche famose scene storiche. Ma vi ricorrono vecchi motivi: nelle pitture pompeiane troviamo infatti elementi talvolta antichissimi , talora risalenti alla pittura vascolare del secolo VI come quello dei pigmei in lotta con la grù; ma anche rielaborazioni nuove come pigmei scherzosamente occupati a varie faccende, ora cacciatori di coccodrilli e di ippopotami, ora pescatori, ora operai addetti a complesse macchine idrauliche, ora laidamente occupati in burle ed in amori lubrichi. Celeberrima fra l'altro quella pittura nota col nome « Giudizio di Salomone » ove possiamo tanto riconoscere una parodia del racconto biblico giustificata dai contatti che nella greca Alessandria l'ellenismo ebbe col mondo giudaico, sia con la leggenda del mitico re egiziano Bocchoris che era assai diffusa in Oriente. Ciò che sopratutto importa nei riguardi di Antiphilos — poichè e evidente che nelle tarde composizioni pompeiane gran parte dobbiamo dare alla rielaborazione ellenistica ed alessandrina — sta nel fatto che egli di questo genere era riconosciuto autore e che quindi, pur valutando quanto si meritano le predilezioni euematiche delle fonti a cui Plinio attingeva, non possiamo negare due fatti: primo, che Antiphilos, egiziano di nascita, aveva sviluppato un motivo, quello teriomorfo, che, tipico delle immutabili tendenze egiziane, aveva già trovato echi secondari ma non trascurabili nella pittura greca più antica e particolarmente nella ceramografia; secondo, che Antiphilos, più e meglio di Pauson, diede libertà di espressione al motivo caricaturale, latente nello spirito greco ma sino ad allora, nelle arti figurative, limitato alla grossa parodia di contenuto. Perchè è innegabile che il primo « grillo » di Antiphilos, burlesco ritratto di uno sconosciuto di nome Gryllos, fu una vera e propria caricatura nel senso che il motteggio e l'humor erano evocati, a quanto pare, non tanto con l'espediente scenico della composizione, quanto con la sommaria e rapida vivacità del disegno. Ed allora qui comprendiamo come realmente la *facilitas* del maestro nasca dal profondo ed abbia profondissimi legami, sia con l'attitudine caricaturale che ha come sua condizione il disegno spontaneo e sbrigativo, sia con quell'*ars compendiaria* che può aver bensì fatto capolino come tendenza in Nikomachos od in Philoxenos di Eretria, ma che, come vuole Petronio (*Satyr.*, 2), trovò libero campo nella pittura del primo Egitto ellenistico, ove la disinvolta malizia dei grylloi « inventati » da Antiphilos esigeva e presupponeva una tecnica impressionistica e vivace.

E sottolineiamo pure un altro aspetto della sua pittura riconoscibile come nuovo, anche se è dubbio che egli ne sia stato il primo esponente o non piuttosto Aetion, pittore di cui diremo più sotto: gli effetti di luce artifi-

ciale sui volti umani. Il suo « fanciullo che attizza il fuoco » era ammirevole, scrive Plinio, per l'effetto della fiamma che illuminava il volto infantile ed ogni cosa d'attorno. Ricerca di effetti che presuppone piena padronanza di mezzi tecnici e che preannuncia, come tendenza di sostituire il fine col mezzo, la pittura ellenistica. Sarebbe a questo riguardo interessante chiederci se la nascita e la nazionalità di Antiphilos possono giustificare l'ipotesi di una scuola pittorica egiziana: ma purtroppo ignoriamo il luogo dove egli apprese l'arte dal suo maestro KTESIDEMOS, pittore del quale Plinio (XXXV, 138) si limita a ricordare soltanto due opere: una Laodamia ed una presa di Oichalia.

AETION. Probabilmente di stirpe ionica, a giudicare dal nome, Aetion fiorì attorno alla 107ª Ol. (a. 350 a.C.) e, possiamo ritenere, svolse la sua principale attività nel terzo quarto del secolo. Fu quindi anch'egli un maestro del tempo di Alessandro. Le solite fonti lo ricordano fra i più famosi pittori ma Plinio (XXXV, 78) gli dedica poche righe dicendolo contemporaneo di un non meglio noto THERIMACOS, ed autore di un *Liber pater*, di una Semiramis, di una *Tragoedia et Comoedia*, personificazioni forse unite in un'unica composizione, di una « vecchia che cammina nel buio tenendo in mano una lampada » (pittura di effetto luministico paragonabile a quella già ricordata di Antiphilos) e di una « *nova nupta verecundia notabilis* ».

Altro tuttavia non saremmo in grado di aggiungere, data la assoluta mancanza di copie o di riferimenti nella pittura romana se, proprio al riguardo di una sua pittura (certamente la *nova nupta* di Plinio) non ci sovvenisse un'ampia descrizione di Luciano (*Herod. sive Aetion.*, 4) che permette di conoscere nel dettaglio quest'opera e di trarne non indifferenti insegnamenti circa l'arte del suo autore. Non v'è quasi dubbio infatti che la pittura ricordata da Plinio si debba identificare con il « matrimonio di Alessandro e Rossana » descritto da Luciano. Costui, che afferma d'aver visto lui stesso tale pittura in Italia, così la descrive: Rossana s'appoggia al letto nuziale, con gli occhi abbassati; gli Amori la circondano, ed uno d'essi solleva il velo che le ricopre la testa per mostrare ad Alessandro l'impeccabile beltà di quel volto, mentre un altro le toglie il sandalo. Di fronte Alessandro, accompagnato alla sposa da un altro Amorino che lo trascina per le vesti: il re è accompagnato dall'amico Efestione e da un'altra figura giovanile in cui Luciano riconosce Imeneo. Ma con lui, un tripudio di Amorini riempie gioiosamente la scena coi loro giochi infantili: due trascinano per le cinghie lo scudo di Alessandro sul quale un terzo si è installato, come su di un cocchio; due altri portano la lancia del re come due operai affaticati sotto il peso d'una trave; un altro s'è nascosto dietro la corazza e dal nascondiglio fa capolino, in attesa d'uscir fuori bruscamente ed impaurire gli altri. Indubbiamente questa composizione pittorica sorridente e luminosa aveva anche una sua grandiosità commossa,

poichè indoviniamo nell'artista che l'immaginò l'intento di riassumervi tutta l'epopea di Alessandro conclusa appunto in quel matrimonio con la principessa straniera che doveva significare l'accordo e l'alleanza fra l'Occidente e l'Oriente; ma la novità della pittura doveva sopratutto consistere nella sottile eleganza di quel pudore femminile che prelude alle maliziose e raffinate forme ellenistiche e in quella gaia teoria di Amorini, i primi dunque che troviamo sulle soglie dell'ellenismo e che formeranno un genere tanto caro all'anima alessandrina. Fragile e delicato mondo, talvolta anche lezioso, già contenuto in germe in un verso di Eschilo (*Suppl.* 1040-43) che può assai bene adattarsi alla pittura di Aetion: poichè è davvero curioso trovare nell'austero cantore di Eleusi una nota, « il bisbiglio gioioso degli Amori », che prelude ad una così schietta forma alessandrina.

Si aggiunga che la descrizione data da Luciano della maggior opera di Aetion impressionò ed ispirò, a distanza di secoli, i pittori della nostra Rinascenza alcuni dei quali, come Raffaello ed il Sodoma, pensarono quasi di rinnovarla così come Botticelli aveva fatto nei riguardi della « Calunnia » di Apelles e sopratutto ammirevole fu il tentativo del Sodoma, nel suo « Matrimonio di Alessandro » della Farnesina a Roma.

Theon (Theoros). Quintiliano (XII, 10, 6), Eliano (II, 44), ed al solito, Plinio (XXXV, 138) sono le fonti principali per la conoscenza di questo pittore che sembra sia stato fra i più attivi del secolo IV. Nacque a Samos, ed il suo nome era propriamente Theoros, ma prevalse la forma abbreviata come avvenne per Zeuxippos-Zeuxis o Pausania-Pausias. La leggenda, raccolta da Eliano, narra che l'opera più singolare da lui prodotta fu una tavola ove si vedeva un giovane oplite nel momento in cui il suono di una tromba lo riscuote e lo chiama alla battaglia: ed egli si precipita, minaccioso, con gli occhi fiammeggianti e la spada alla mano. La leggenda continua raccontando che Theon per far più viva l'impressione della sua pittura soleva coprire d'un drappo la tavola e tener lì presso, ma celato, un suonatore di tromba: quando voleva mostrare la sua opera, e tutti stavano raccolti intorno al quadro velato, dava l'ordine al trombettiere di lanciare dal suo nascondiglio uno squillo, e contemporaneamente scopriva la figura del suo giovane oplite suscitando un effetto che rasentava lo spavento.

La grossolanità del mezzo di cui Theon si sarebbe giovato ci rende, non so troppo se a torto o a ragione, diffidenti della storicità dell'aneddoto: ma, qui più che altrove, esso si rivela indice quanto mai significativo dell'idea che del pittore e della sua arte gli antichi s'erano fatti. Tanto più se ci facciamo ad esaminare gli altri soggetti da lui trattati: il matricidio di Oreste, Cassandra, la follia di Oreste, la cecità di Thamyris, un ritratto di Leontion pensieroso: soggetti cioè dai quali si esprime una violenta passione e che chiaramente ci dicono come questo pittore si sentisse portato, non soltanto verso la ricerca dell'effetto, ma verso le rappresentazioni più esasperate del pathos.

Noi potremmo a questo punto ripensare ad Aristeides e, poichè sappiamo che quest'ultimo, proprio forse per tendenze consimili fu apprezzato da Attalo re di Pergamo, potremmo anche pensare che Theon si ricollegasse in qualche modo a quella scuola Pergamena che, nel campo della plastica, aveva inseguito l'ideale di portare all'estreme conseguenze il pathos scopadeo sboccando in quella forma di espressionismo e di passionalità violenta che costituisce la nota in questo campo più audace dell'arte antica. Trattò certamente il nudo poichè di lui Plinio ricorda (XXXV, 144) un atleta ungentesi. Un'eco delle sue pitture che svolgevano i temi della pazzia e del delitto di Oreste fu ricercata in qualche sarcofago ellenistico: più difficile precisare, invece, il rapporto che un'altra sua importantissima e forse assai originale creazione, un ciclo di scene omeriche — « *bellumque iliacum pluribus tabulis* » — dovette di certo avere coi cicli narrativi che divennero tanto frequenti nella piena età ellenistica; dei quali ci resta qualche esempio nel campo della pittura parietale romana, ed un'eco più lontana nelle illustrazioni dei codici: miniature illustranti il testo dell'Iliade o dell'Eneide (negli esemplari superstiti riferibili non oltre al secolo IV d.C.) che hanno indubbiamente in sè qualcosa di ben più antico, e ripetono, senza dubbio, schemi ellenistici.

Athenion. Di questo pittore, nato a Maroneia di Tracia ed allievo di un Glaukion di Corinto, potremmo dire ben poco se non ci sovvenisse il prezioso confronto con qualche affresco pompeiano. Si può dire che la sua unica fonte, fra gli scrittori, sia Plinio (XXXV, 134), il quale si limita a dirci che molti solevano compararlo a Nikias e talvolta preferirlo, perchè egli era « *austerior colore et in austeritate jucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat* », e che andavano celebri di lui le seguenti pitture: un « *phylarchos* » dipinto nel tempio di Eleusi, un ritratto di famiglia dipinto in Atene, un « Agason col cavallo », una tavola con sei figure non meglio descritte (« *in una tabula VI signa* »), ed infine un Achille « *virginis abitu occultatum Ulixe deprehendente* ». Il primo accenno, davvero scarno, può al più farci presumere che il pittore dimostrasse una spiccata personalità nel colore. Quanto alla scelta dei temi, non vi troviamo nulla di nuovo o di peregrino poichè anche la stessa scena di Achille a Sciro fu trattata, da molti altri pittori prima di lui e persino da Polygnotos.

Ma da tempo si suole indicare come copie o derivazioni appunto di questo suo quadro, qualche affresco pompeiano. Recentemente anzi si pensò che anche la sua misteriosa tavola con sei figure avesse lo stesso soggetto e fosse a sua volta identificabile con una perduta pittura della casa di Holconius ove appunto la scena comprende questo numero di personaggi. In questa ultima pittura, assai mediocre di fattura e di schema Tav. invero non molto elaborato, il pittore rappresentò il momento in cui Achille, ospite di Lycomedes re di Skyros e confuso sotto abiti femminili con le figlie di costui, afferra, udito lo squillo di tromba, lo scudo e la lancia

fra il terrore delle fanciulle e viene perciò riconosciuto da Ulisse che, travestito da mercante, s'era presentato alla corte del re. Ulisse appare da destra e fa un gesto col braccio verso Achille che dall'altra parte del quadro tradisce l'animo virile col suo fiero atteggiamento: vi è invero qualcosa dell'irrompente irruenza dell'oplite di Theon. Deidamia, spoglia di ogni veste, giace al suolo atterrita, mentre due altre fanciulle esprimono più pacatamente ma in modo sempre quanto mai convenzionale lo stesso sentimento. Nello sfondo si disegna la figura dell'araldo che suona la tromba. Se questa, invero scialba, derivazione romana risale ad Athenion, ciò non può darsi che a condizione di riferirsi dunque alla ignota tavola con sei figure perchè in essa manca, o sembra mancare, quella evidenza dell'intervento di Ulisse che caratterizza in Plinio la tavola dell'Achille a Sciro e che invece troviamo in due altri affreschi pompeiani con maggior buon diritto pertanto riferiti al maestro.

Si tratta però di due pitture leggermente diverse tra loro per composizione, e sopratutto ben dissimili per pregio: possiamo anzi dire che esse ci danno la misura del vario valore delle cosidette copie romane, dimostrandoci con quanta disinvoltura lavorassero i copisti, e con quanta prudenza sia quindi necessario per noi procedere su questo terreno.

La più completa delle due pitture è nello stesso tempo la meno buona: vi vediamo nel mezzo la figura del re assorto ed immobile: più sotto sta Achille semicoperto dall'abito femminile, muscoloso ma candido di carnagione, nell'atto di fuggire con le armi. Diomede ed Ulisse, la cui carnagione bronzea fa rude contrasto con quella del figlio di Teti, lo afferrano. Una fanciulla a destra ed una a sinistra, assai goffamente disegnate, appaiono sorprese ed in fuga: alcuni armati e l'araldo si levano nello sfondo architettonico della scena. L'altra copia, trovata nella casa dei Dioscuri,
14 rivela la mano di un copista ben più maturo ed accorto. Non soltanto il disegno è più corretto e l'espressione più curata, ma anche la stessa tecnica pittorica tradisce una maggior aderenza ad un originale veramente sentito. Bellissima vi appare la figura di Deidamia: interessante la figura di Achille, ibrida mescolanza di forza virile e di mollezza femminile; profondamente pensosa quella del re che qui ritroviamo, non già inconscio o indifferente spettatore, ma vivo elemento del dramma: quasi vi appaia sorpreso dal rumore della tromba, ma più ancora assorto in una lontana visione ove gli appaiano il breve ed eroico destino di Achille e la vanità del tentativo di sottrarvisi. Anche nella pittura antica, come nel coro della tragedia, queste figure pensose e silenziose erano eloquenti testimoni dell'azione ed avevano una funzione per così dire sinfonica.

Poco si può dedurre naturalmente, volendo tener fede alla più legittima prudenza, circa una più dettagliata valutazione pittorica dell'originale: davanti alla copia della casa dei Dioscuri potremmo rintracciare nella tessitura prevalentemente monotona traccie della forse originaria oligo-

cromia: ma queste osservazioni così come quelle che potremmo avanzare circa la lumeggiatura, si arrestano di fronte al sospetto che il copista di età romana abbia dipinto a modo suo, secondo una tecnica che non poteva essere ormai più l'antica. Ma alcune essenziali caratteristiche, come il contrasto fra la carnagione di Achille e quella dei due rapitori o come l'intensità espressiva dei volti, possono con maggior ragione essere riferite al prototipo, perchè ci sembrano non soltanto doverosamente ammissibili nella pittura di Athenion, ma condizione stessa, assieme allo schema generale, della riconoscibile individualità del dipinto originale e necessari coefficienti della sua fortuna in età romana. Si noti infatti che nell'esemplare della casa dei Dioscuri la cura con cui il pittore dipinse gli elementi sottilmente sensuali della figura di Achille e giocò, cosa che doveva sommamente piacere alla società romana, sull'equivoco e sul contrasto, si fondano forzatamente sopra quelle caratteristiche, e sono nello stesso tempo pienamente corrispondenti alla raffinata psicologia già prossima alla maniera virtuosa e ricercata, della fine del secolo IV.

2. — Maestri minori. Oltre ai pittori di maggior fama di cui abbiamo sin qui raccolto notizie e riferimenti di maggior rilievo, grande naturalmente doveva essere il numero degli artisti di secondo piano, dei quali però ancor minor ricordo ci resta. Anche di questi ignoriamo l'effettivo rapporto con le due scuole maggiori, nè ci è possibile talvolta andar oltre lo scarno aneddoto biografico. Così si dica, ad esempio, per Ismenias di Calcide, di cui Plutarco racconta d'aver visto una pittura nella cella occidentale dell'Eretteo di Atene, fatta dipingere da Habron figlio di Licurgo (Plut., *Vita* X, *Orat. Lycurg.*, 37). Ed altrettanto si dica per Kydias di Kythnos, anche se di costui parecchi scrittori fecero menzione. Fu contemporaneo di Euphranor e del suo allievo Antidotos, e anche di lui si disse, come di Nikias, aver trovato per caso una terra d'ocra particolarmente adatta all'ombreggiatura (Theophr., *Le lapid.*, 95). Dipinse una tavola con scene del mito argonautico che fu comprata a carissimo prezzo dall'oratore romano Ortensio (Plin., XXXV, 130) il quale la collocò nella sua villa tuscolana, e che qualcuno cercò di mettere in rapporto con le decorazioni analoghe della Cista Ficoroni.

Una elegante questione fu sollevata dai critici intorno ad un pittore di scarsa fama, Polykleitos di Thasos, le cui testimonianze riposano per vero, su fonti alquanto incerte in quanto non è da escludersi che per errore dei copisti si legga oggi Polykleitos in luogo di Polygnotos. Secondo lo Pfuhl, si tratterebbe di un maestro attivo nel secolo IV: avrebbe dipinto una Polissena ed un Salmoneus ricordate dall'antologia Planudense (III, 30, IV, 150). Possiamo anche ricordare: Alkimachos di Atene, del tempo di

Alessandro Magno, autore di un ritratto del pancraziasta ateniese Dioxippos (PLIN. XXXV, 139); DIKAIOGENES, contemporaneo di Demetrio Poliocrete che fu considerato pittore non ignobile da Plinio (XXXV, 146); il poeta ditirambico POLYDEIOS, ed i filosofi PLATONE, PYRRON e MENEDEMOS.

Un posto a sè merita il romano G. FABIUS PICTOR: fiorito secondo Plinio (XXXV, 19) intorno all'anno di Roma 450 (304 d. C.), fu autore delle famosissime pitture che decoravano le pareti del tempio della dea Salus in Roma dedicato da C. Junius Bubulcus: pitture che andarono distrutte da un incendio al tempio di Claudio ma che furono assai ammirate da Plinio e da Dionigi d'Alicarnasso che ne lodò il sicuro disegno e l'armonia cromatica.

La tradizione romana voleva che da lui e dalla sua arte la nobilissima *gens* dei Fabii avesse tratto il *cognomen* di Pictor. Oggi tuttavia si dubita della sua effettiva personalità, nel senso che potrebbe essere avvenuto ciò che avvenne per Marcus Plautius, un cui liberto asiatico di nome Lykon era pittore e soleva firmare le sue opere col nome del patrono. Anche nel caso di Fabius Pictor, il quale parimenti usava sottoscrivere i suoi dipinti *C. Fabius pinxit*, potremmo pensare ad un cliente greco della nobile gente Fabia.

Di due artisti, infine, ARISTOKLEIDES e HIPPYS, dubitiamo circa la legittima appartenenza al secolo IV. Il primo dipinse secondo Plinio (XXXV, 138) nel tempio di Apollo a Delfo, o comunque in quel tempio si conservavano dipinti suoi; del secondo, che Plinio pone pure fra i pittori di secondo rango (XXXV, 138) sappiamo che dipinse un Poseidon, una Nike e le nozze di Piritoo (*Athen.* XI, 474 D).

3. — OPERE DI MAESTRI IGNOTI. L'altissimo valore e la grande risonanza che ebbe la pittura greca del secolo IV a. C. trova forse la sua miglior riprova nella numerosa serie di copie di età romana che oltre alle poche che come vedemmo sono direttamente riferibili a qualche maestro, in maggior copia stilisticamente si rivelano più o meno fedeli derivazioni da opere pittoriche di quel tempo. Ma la presenza di queste superstiti ed indirette testimonianze, se da un lato ci aiuta a conoscere con maggior copia di esperienze la pittura originale scomparsa, dall'altro ci dà singolarmente viva la sensazione e la misura della vastità delle nostre irreparabili lacune. Si tratta infatti di temi talvolta ripetuti in più di un esemplare, provanti così la loro discendenza da opere notissime di maestri famosi, ma dinnanzi alle quali l'assoluto silenzio delle fonti letterarie non ci permette il minimo riferimento positivo a questo od a quel pittore.

Tuttavia, l'esame di questo copioso materiale offre il campo a numerose osservazioni. Abbiamo più sopra parlato di originali greci del secolo

IV a. C.: ed effettivamente, benchè tale limite cronologico sia del tutto convenzionale, sta di fatto che i modelli preferiti costantemente dai migliori copisti di Roma e di Pompei quasi senza eccezzione appartengono alla pittura greca che seguì Apollodoros lo schiagrafo ed i suoi successori.

Non è qui il caso di passare in rassegna l'intero repertorio di queste pitture, per lo più pompeiane ed ercolanensi, perchè dovremmo di necessità affrontare un repertorio quanto mai largo, e discussioni singole di un carattere tale che ci porterebbero, fuori del nostro assunto, ad occuparci in sostanza della pittura romana e dei suoi problemi. Ci limiteremo quindi a portare qualche esempio, scelto fra i più significativi ed i meno dubbi.

Una megalografia pompeiana che dà affidamento di essere copia abbastanza fedele di un ignoto originale di altissimo valore e che nel contempo dimostra sicurezza di mano e di disegno anche da parte del copista, è il celebre « distacco di Briseide da Achille » proveniente dalla casa pompeiana del Poeta Tragico. Questo pittorico commento ad uno dei più noti passi del primo canto dell'Iliade conserva senza dubbio dell'originale perduto la sapiente composizione, la vivace fusione dei colori e la misurata passionalità trattenuta entro limiti di grande e nobilissimo decoro. Vi troviamo più di un'analogia con quella scena di Achille a Sciro che abbiamo visto riferibile ad Athenion: anche qui la testa di Achille si stacca sullo sfondo dello scudo di uno dei soldati presenti formandogli attorno una specie di aureola come in altre figure di quell'altra pittura; anche qui nel mezzo della scena una figura pensosa, quella di Phenix, ricorda quella del re Lycomodes e ne ha la stessa funzione di portare nell'azione la nota di un profondo commento. Tav.

Ma d'altra parte altri elementi richiamano il mosaico della battaglia di Issòs: lo spazio riempito di forme organiche e di masse ben delineate nel volume, la scena concepita come vista un poco dal basso, la tenda dello sfondo assolvente funzioni analoghe a quelle dell'albero senza fronde del mosaico. Ma l'impronta più schietta ed originale di questa pittura consiste nel movimento composto ed elegante delle tre figure di primo piano. Achille, Patroclo e Briseide campeggiano come riunite da una linea ondulata, in cui mirabilmente si accorda il largo gesto del giovane eroe — gesto di rassegnato abbandono — e la raccolta mestizia di Briseide. Senza dubbio siamo dunque di fronte alla copia di un originale del sec. IV: ma il nome di Theon suggerito da qualche critico unicamente perchè sappiamo che dipinse una serie di scene tratte dall'Iliade non ci sembra sufficientemente giustificato, dato che è presumibile che tali soggetti siano stati largamente sfruttati, grazie alla loro estrema popolarità, da un grandissimo numero di pittori.

Altrettanto bella e fors'anche più commossa è una celebre pittura della casa pompeiana dei Vettii rappresentante il supplizio di Penteo. Benchè lo Pfuhl abbia cercato di dimostrare che essa risale ad un origi- Tav.

nale del secolo quinto, noi preferiamo ancora vedervi la derivazione di un capolavoro del secolo seguente. E ciò non tanto perchè l'eroe tebano vi appare già quale lo troviamo nelle rappresentazioni più mature, senza cioè quel carattere energico e virile e quella brutalità del *theomachos* con cui lo si raffigurava nello stile severo dei vasi a figure rosse e quale ancora Euripide lo conserva nelle sue « Baccanti », quanto perchè la singolare semplicità della composizione non ci pare argomento bastevole a far risalire un'opera tanto matura dal punto di vista cromatico e prospettico ad un'età in cui la pittura era ancora in gran parte allo stadio disegnativo. L'affresco infatti è una delle opere più potenti che l'antichità ci abbia trasmesso. Purtroppo per ben valutarla occorrerebbe avere sott'occhio non soltanto una fotografia ma l'originale con tutta la sua sapienza di colori. Per mezzo di questi, e con rara sapienza, il pittore riuscì a creare l'ambiente e l'atmosfera dionisiaca, ed a rendere agile e commossa la semplicissima composizione. Nello sfondo, due Furie armate di torcia e di frusta campeggiano in una calma serenità di toni azzurri simboleggianti le sfere divine: ma più sotto la tonalità muta drasticamente e le rocce verdastre e fuliginose sembrano rendere meravigliosamente il concetto del disordine dei sensi e degli spiriti. In questa pesante atmosfera si agitano le tre Baccanti. L'una d'esse, a sinistra, si precipita violentemente con tutto il suo peso sopra la gamba destra della vittima: in questa figura, il cui movimento è reso con l'agitato ondeggiare delle vesti alla maniera antica, riconosciamo la stessa madre di Penteo, Agave. La Baccante di destra, forse Ino, si sforza di trattenere Penteo: dietro, la terza solleva una grande pietra e sta per schiacciare con essa il capo del violatore dei misteri di Dioniso. Ma ciò che più è ammirevole è il modo con cui queste tre figure sono disposte così da mettere in piena evidenza lo stupendo corpo dolorante di Penteo che, la testa curvata indietro dal violento gesto di Agave che lo afferra pei capelli, rivolge alla madre uno sguardo di drammatica implorazione. Soltanto uno studio attento dell'originale permette di comprendere con quale raffinato disegno il pittore sia pervenuto a ricondurre tutto l'interesse sulla persona di Penteo. Le braccia della Baccante di destra, il braccio destro di Penteo e quello sinistro di Agave formano due linee parallele ed orizzontali che conducono e convergono verso il centro della composizione, e cioè alla bella testa dolorosa della vittima. Alla quale conduce anche il profondo, verticale solco d'ombra che accompagna sinuosamente il piede la gamba ed il torso di Penteo: in terra, la lancia caduta segue e sottolinea il movimento diagonale del corpo del protagonista, il quale viene così ad assumere uno schema che può ricordare quello del Crocefisso. Ma se sono le linee che fanno risaltare le forme, è al colore che è riservato il compito di farle vivere nell'atmosfera altamente drammatica che già abbiamo notato. Due sole note gialle, aspramente contrastanti coi dominanti toni cupi e rossastri, squillano nelle vesti

della Furia di sinistra ed in quelle della Baccante che solleva la pietra.

Ma questa pittura offre anche il più classico esempio di quel « principio di decentramento » che rendeva possibile al pittore antico di evitare la banalità della rigida simmetria: principio, che come si è visto, possiamo bensì rivendicare al magistero di Polygnotos, ma che qui troviamo padroneggiato e sviluppato in profondità grazie alla conquista dello spazio ed alla conoscenza degli effetti chiaroscurali che sappiamo riferibili ad Apollodoros lo schiagrafo.

Un'altra opera, di dimensioni assai modeste, merita un'ammirazione non inferiore. Si tratta di una piccola pittura trovata ad Ercolano assieme ad altre tre dello stesso carattere, e non misura che 35 cm. di lato. L'originale era stato dedicato ad un attore tragico per ricordare e celebrare una Tav. sua vittoria. Anche qui la composizione è quanto mai semplice: l'attore tragico, seduto, è rivolto e guarda una figura femminile intenta a scrivere un'epigrafe votiva sotto la maschera che egli aveva portato durante la rappresentazione che gli valse la vittoria. Una semplice parete interrotta da un'ampia porta fa da sfondo ed inquadra la scena da cui emana una sottile, inquietante poesia. La minuzia con cui ogni particolare è trattato, la fissità degli atteggiamenti, il convergere degli sguardi delle tre figure, intenti e profondi, verso le sbarrate pupille della maschera scenica, creano un'atmosfera di stupore e di sospensione, quasi una pausa, che più che dall'azione scaturisce dalla visione interiore.

Simile per tecnica alle « Giocatrici di Astragalo » ed alle altre due tavolette marmoree ercolanensi che già ricordammo a suo luogo, è un'altra preziosa tavoletta pure marmorea ma purtroppo frammentaria, e prove- Tav. niente da Pompei. Il frammento comprende una piccola parte di una più vasta composizione raffigurante la strage dei Niobidi. Vi si scorge ancora la figura di Niobe che stringe al seno la più piccola delle sue figlie, gli occhi diretti al cielo con uno sguardo di supplica e di sfida che, come osserva finemente lo Pfuhl, vale un rimprovero al padre della sua stirpe che non volle risparmiarla. Più a destra, una vecchia nutrice sostiene il corpo di una delle Niobidi, caduta sotto ai colpi di Artemide. Il corpo della fanciulla è purtroppo perduto, e non ne resta che la mano destra allacciata al braccio della nutrice. Una lunga asta, od uno scettro, separa i due gruppi e col suo rigido andamento accentua ancor maggiormente il diverso atteggiamento della madre, tutta protesa verso il cielo ed inseguente quindi le remote cause del dramma, e quello della vecchia affannosamente intenta a soccorrere la fanciulla che muore. Malgrado la relativa inesperienza del copista, quest'opera pure riecheggia un originale di altissimo valore, vibrante di *pathos* e degno dei massimi maestri.

Un'altra tavoletta, da Ercolano, rappresenta invece Sileno che stanco per lungo peregrinare giunge sull'Acropoli di Atene ove Procne e Filomela lo ristorano secondo un'antica leggenda relativa all'introduzione del culto

di Dioniso in Attica. Questa bella pittura risale ad un originale non più antico della fine del secolo IV a. C.: è forse dunque la meno antica del gruppo. Non è qui il caso di parlare di genere monocromo od oligocromo, perchè si tratta di vera pittura: non solo, ma la graziosa composizione e l'elegante sfumato suggeriscono il prossimo avvento dell'idillio ellenistico.

Ma la serie delle pitture romane che può ricondurci ad esemplari del secolo IV non si esaurisce certo con questi pochi dipinti. Molte altre opere insigni, oltre alle minori, potrebbero schierarsi qui accanto: su non poche di esse però il giudizio critico non è per ora concorde, prevalendo ora, od ora solo affiorando ma con serie argomentazioni, l'opinione di riferirli ad originali del secolo III. Così, per esempio, riguardo al prototipo delle così dette « Nozze Aldobrandine » della Biblioteca Vaticana, scoperte nel 1616 in una casa romana dell'Esquilino. Questo mirabile affresco fu per lungo tempo il principale documento che si possedesse della pittura antica, ed attirò l'interesse di grandi maestri moderni quali il Rubens e Nicolas Poussin. Malgrado l'esecuzione mediocre, esso ancora avvince per la squisita intonazione dei colori e per la chiarezza e la grazia della composizione che non è per nulla pittorica, ma deriva direttamente dal rilievo. Nelle figure ricorrono tipi e schemi ben noti, alcuni dei quali ritrovabili persino nelle terrecotte di Tanagra o di Mirina. E rimane pur sempre il dubbio suggestivo di vedervi un'eco, lontana ma non del tutto sfumata, del celebre quadro delle nozze di Alessandro che da Luciano abbiamo visto descritte quale capolavoro di Aetion.

Altrettanto si dica per un altro famoso ciclo, in cui noi non possiamo ormai ammettere la discendenza dalla classica maniera del secolo IV: il vasto affresco che orna il triclinio della cosidetta Villa dei Misteri, con la rappresentazione di riti e di miti dionisiaci che sembrano alludere alla precarietà della gioia umana, paragonata a quella, eterna, cui l'iniziazione dà principio. Ivi la figura umana vi predomina in modo assoluto, senza alcuna distrazione mossa da elementi di paesaggio o di ambiente, quasi che le figure agiscano sopra il proskenion di un teatro. Ed il carattere mistico si fonde mirabilmente con la plasticità e la vivacità dei gruppi e la festosità cromatica. Qualche figura, come quella del fanciullo che legge il rituale e meglio ancora quella della giovane ammantata che lo ascolta, ricordano prototipi plastici del secolo IV; ma altre, come quella della giovinetta offerente, o quella della donna atterrita che ricorda nel tipo le note figurazioni plastiche delle Niobidi, o lo stesso realismo della « domina » che assiste e presiede al rito, ci suggeriscono derivazioni meno antiche. Ed ancor più chiaramente dipende da modelli ellenistici dei primi del secolo III un'altra importantissima megalografia, oggi suddivisa fra i Musei di Napoli e di Nuova York, originariamente decorante il triclinio della Villa di Bosco Reale. Megalografia che per altro si avvicina, quanto al valore della composizione, al fregio della Villa dei Misteri e che, come e più

di quella, ci lascia perplessi circa l'interpretazione del contenuto; ma in essa il robusto realismo rivela un più netto distacco dai prototipi delle scuole classiche del secolo IV.

BIBLIOGRAFIA

PHILOCHARES: Fonti in OVERBECK, 1957-1959. — BRUNN, *Geschichte der griechische Künstler* II, 275 ss.; PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen* II, 766.

ASKLEPIODOROS: Fonti in OVERBECK, 1954-1956. — BRUNN, *Op. cit.* II, 256; PFUHL, *Op. cit.* II, 765.

THEOMNESTOS: Fonti in OVERBECK, 1979. — LOEWY, *Inschriften griech. Bildhauer*, 286; BRUNN, *Op. cit.* I, 522 II, 256 ss.; PFHUL, *Op. cit.* II, 766.

PROTOGENES: Fonti in OVERBECK, 1907-1935. — BRUNN, *Op. cit.* II, 233 ss.; KLEIN, *Geschichte d. griech. Kunst* III, 17 ss.; KALKMANN, *Quellen des Plinius*, 153 ss.; SIX, in « Jahrb. » XXII (1907), 1 ss.; HAULER, in « Röm. Mitt. » XIX (1904), 317 ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 766 ss.; BERGER, *Beiträge zur Gesch. d. Maltechnik* II, 19; REINACH, in « Rev. Archéol. » XXIV (1914), 48 ss.; BLÜMNER, *Technologie und Terminologie* etc. IV, 455; SCHMID, in « N. Jahrb. » XXIII (1909), 737 ss.

ANTIPHILOS: Fonti in OVERBECK, 1942-1944. — BRUNN, *Op. cit.* II, 247 ss.; KLEIN, *Op. cit.* III, 21 ss.; SAUER, in *Künstlerlexikon* I, 560; PFUHL, *Op. cit.* II, 760 ss.; DIETRICH, *Pulcinella*, 34 ss.

KTESIDEMOOS: Fonti in OVERBECK, 1945. — BRUNN, *Op. cit.* II, 248; PFUHL, *Op. cit.* II, 760.

AETION:: Fonti in OVERBECK, 1937-1941. — BRUNN, *Op. cit.* II, 243 ss.; KLEIN, *Op. cit.* III, 15 ss.; SAUER, in *Künstlerlexikon* I, 106; PFUHL, *Op. cit.* II 761 ss.

THEON: Fonti in OVERBECK, 1946-1949. — BRUNN, *Op. cit.* II, 252 ss.; KLEIN, *Op. cit.* III, 23 ss.; SIX, in « Röm. Mitt. » XXXII (1917), 172 ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 773 ss.

ATHENION: Fonti in OVERBECK, 1975. — BRUNN, *Op. cit.* II, 294 ss.; KLEIN, *Op. cit.* 217 ss.; SAUER, in *Künstlerlexikon* II, 210; FORNARI, in « Bullett. Comunale d. Consulta archeol. etc. » XLIV (1916), 55 ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 765 ss.

ISMENIAS: Fonti in OVERBECK, 1974. — PFUHL, *Op. cit.* II, 779.

KYDIAS: Fonti in OVERBECK, 1967-1970. — BRUNN, *Op. cit.* II, 257; SPRINGER-WOLTERS, *Handbuch* (10), 321 ss.; KLEIN, in « Archäol. - ep. Mitt. Oesterr. » XI (1887), 227 ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 778.

POLYKLEITOS: Fonti in OVERBECK, 997, 1061, 1064. — BRUNN, *Op. cit.* II, 25 ss.; ROBERT, *Die Iliupersis d. Polygnotos* (in « Hall. Winckelmannspr. » 17), 25 ss., *Die Marathonschlacht in d. Poikile* (in « Hall. Winckelmannspr. » 18), 68 ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 780.

FABIVS PICTOR: Fonti in OVERBECK, 2372-2374. — S. REINACH in « Studi Romani » II (1914), 243 ss.; PFUHL, *Op. cit.* II, 781.

ARISTOKLEIDES: Fonti in OVERBECK, 2151. — BRUNN, *Op. cit.* II, 298; SAUER, *Künstlerlexikon* II, 104; PFUHL, *Op. cit.* II, 781.

HIPPYS: Fonti in OVERBECK, 1960-1961. — BRUNN, *Op. cit.* II, 258; KLEIN, *Op. cit.* III, 47 ss.; LIPPOLD, in Pauly-Wissowa *R. Enzykl.* VIII, 1700 ss.; HAUSER, *Griechische Vasenmalerei* III, 55, 29; PFUHL, *Op. cit.* II, 781 ss.

INDICE DEI PITTORI

A

AETION, 91-92
AGATHARCHOS, 40-41
AGLAOPHON I, 40
AGLAOPHON II, 40, 56
ALEXANDROS athen., 41-42
ALKIMACHOS, 95
ANDROKYDES, 54
ANTIDOTOS, 75
ANTIPHILOS, 81-91
ANTORIDES, 74
APELLES, 63-72
APOLLODOROS, 44-46
ARKESILAOS, 63
ARIDIKES, 26
ARISTEIDES I, 72-74
ARISTEIDES II, 72-74, 80, 82, 83
ARISTOKLEIDES, 96
ARISTOLAOS, 62
ARISTON I, 74
ARISTON II, 80
ARISTOPHON, 40
ASKLEPIODOROS, 86
ATHENION, 93-95

B

BULARCHOS, 25

C

CHARMADAS, 25
CHARMANTIDES, 75

D

DAMOPHILOS, 27
DEINIAS, 25
DIKAIOGENES, 96
DIONYSOS, 40

E

EKPHANTOS, 26, 28
ELENA, 82
EPHOROS, 63
ERILLOS, 56
EUENOR, 40-41
EUMARES, 25
EUPOMPOS, 54, 60-61
EUXEINIDAS, 56

F

FABIUS PICTOR, 96

G

GORGASOS, 27

H

HIPPYS, 96
HYGIAION, 25

I

ISMENIAS, 95

K

KALLIPHON, 27
KEPHISODOROS, 56
KIMON, 25-26
KLEAGORAS, 57
KLEANTES, 26, 27
KOROIBOS, 80
KTESIDEMOS, 91
KYDIAS, 95

L

LEONIDAS, 75

M

MANDROKLES, 26
MELANTHIOS, 61-62
MENEDEMOS, 96
MIKON, 33-34

N

NESEAS, 40-46
NIKEROS, 74
NIKIAS, 75-79
NIKOMACHOS, 79-80

O

OMPHALION, 79

P

PAMPHILOS, 61
PANAINOS, 32
PARRASIOS, 50-53
PAUSIAS, 62
PAUSON, 56
PHIDIAS, 40
PHILOCHARES, 86
PHILOKLES, 26
PHILOXENOS, 80, 81-84
PLATON, 96
POLYDEIOS, 96
POLYGNOTOS, 34-40
POLYKLEITOS, 95
PROTOGENES, 87-88
PYRRON, 96

S

SILLAX, 40

T

TELEPHANES, 26
THALES, 63
THEOMNESTOS, 87
THERIMACHOS, 91
TEON, 92-93
TIMANTES, 54-56

Z

ZEUXIS, 46-50

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig.	1.	Tavoletta attica, dall'Acropoli d'Atene	Tav.	I
»	2.	Gli Argonauti a Lemnos. Cratere da Orvieto, Museo del Louvre	»	II
»	3.	Particolare del cratere degli Argonauti	»	III
»	4.	Stele di Mnason	»	III
»	5.	« Le giocatrici di astragali ». Da Ercolano - Napoli, Museo Nazionale	»	IV
»	6.	Peiritoo, Ippodamia e il centauro Eurytion. Da Ercolano - Napoli, Museo Nazionale	»	V
»	7.	Niobe. Da Pompei - Napoli, Museo Nazionale	»	VI
»	8.	Apobates. Da Ercolano - Napoli, Museo Nazionale	»	VI
»	9.	La Battaglia di Issos. Mosaico dalla Casa del Fauno di Pompei - Napoli, Museo Nazionale	»	VII
»	10.	Dario: particolare del mosaico della casa del Fauno	»	VIII
»	11.	Io guardata da Argo. Pompei, Macellum	»	IX
»	12.	Perseo libera Andromeda. Da Pompei, Casa dei Dioscuri	»	IX
»	13.	Achille a Sciro. Pompei, Casa di Holconius (distrutto)	»	X
»	14.	Achille a Sciro. Da Pompei, Casa dei Dioscuri	»	X
»	15.	Il sacrificio di Ifigenia. Da Pompei, Casa del poeta tragico	»	XI
»	16.	Il supplizio di Penteo. Pompei, Casa dei Vettii	»	XI
»	17.	Attore tragico. Da Ercolano	»	XII
»	18.	Achille e Briseide. Da Pompei, Casa del poeta tragico	»	XII

Illustrazioni da E. Pfuhl, *Malerei u. Zeichnung d. Griechen,* Monaco, 1923, III.

Fig. 1 = Tavoletta attica dall'Acropoli d'Atene

Fig. 1 = Tavoletta attica dall'Acropoli d'Atene

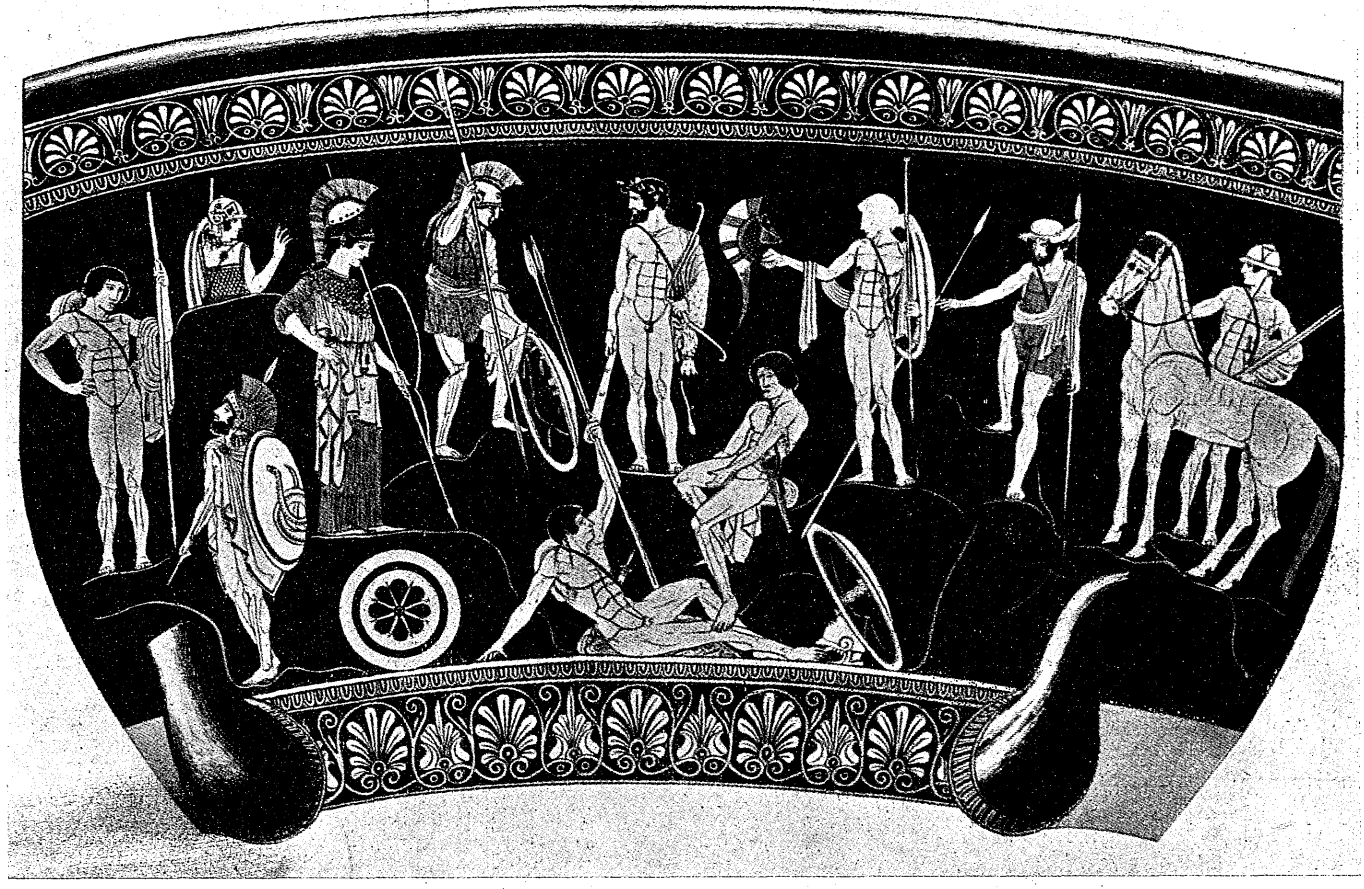


Fig. 2 - Gli Argonauti a Lemno, Cratere da Orvieto, Museo del Louvre

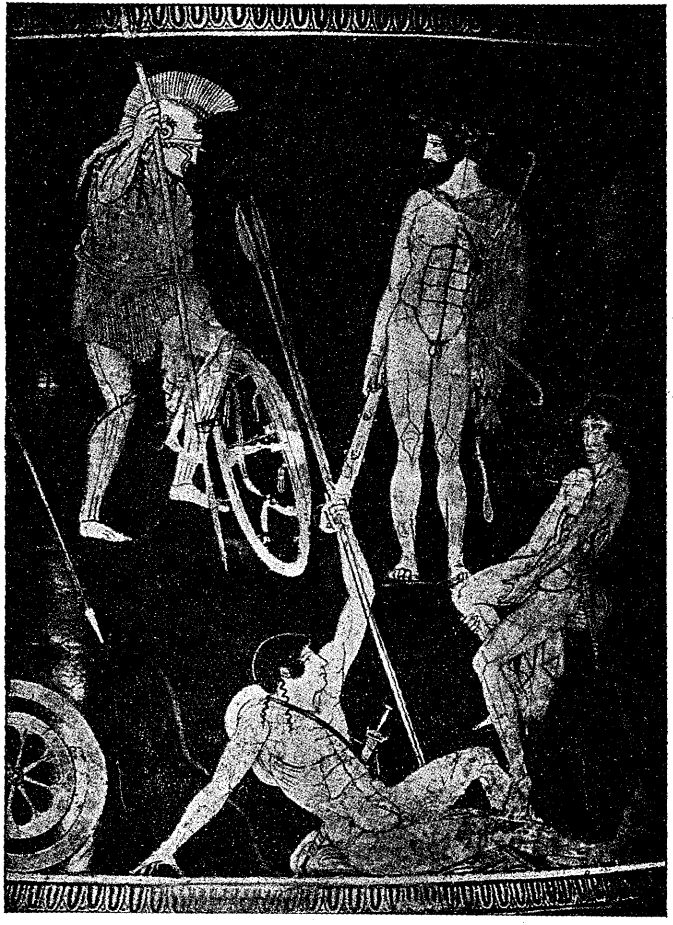


Fig. 3 = Particolare del cratere degli Argonauti

Fig. 4 = Stele di Mnason

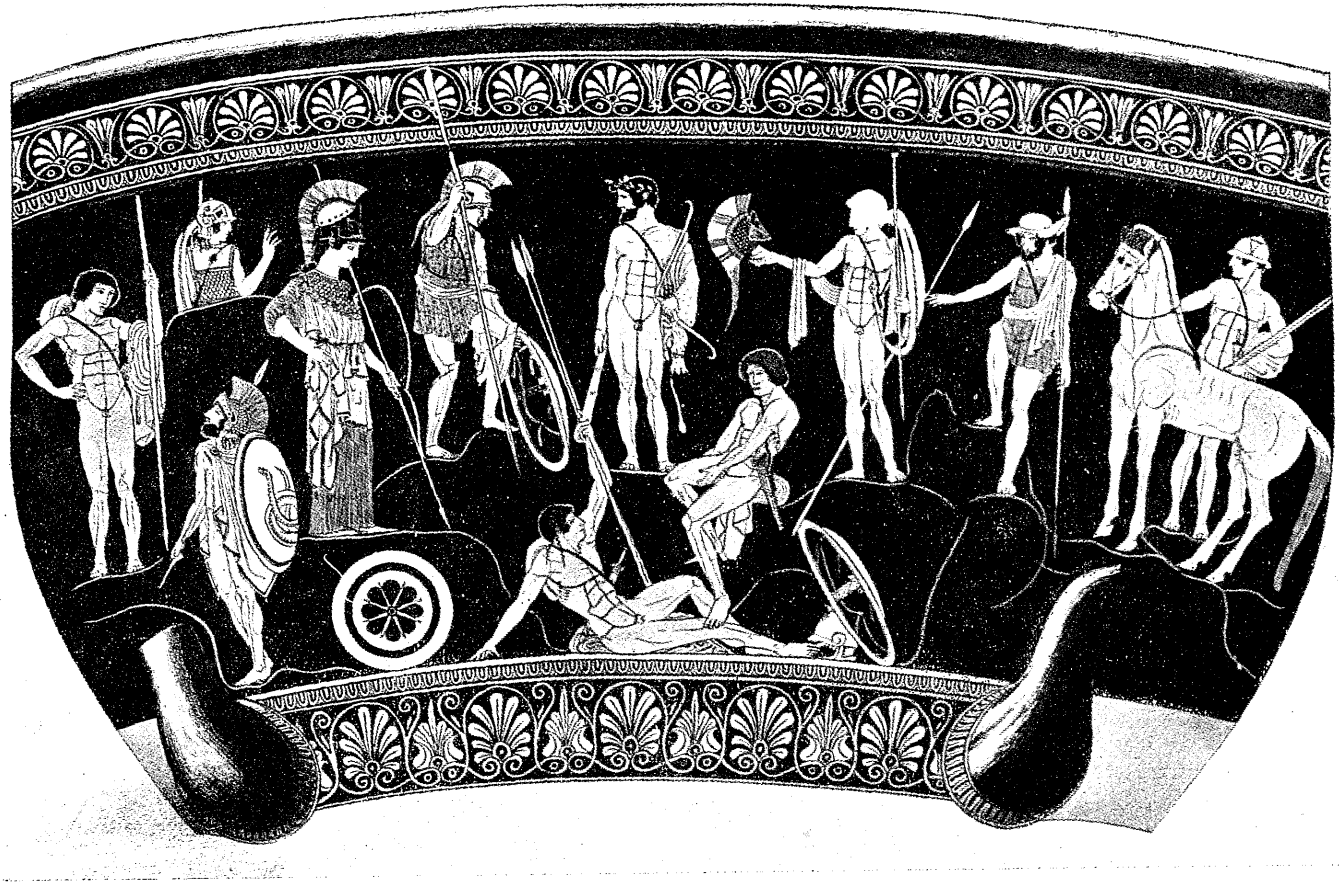


Fig. 2 = Gli Argonauti a Lemno. Cratere da Orvieto, Museo del Louvre

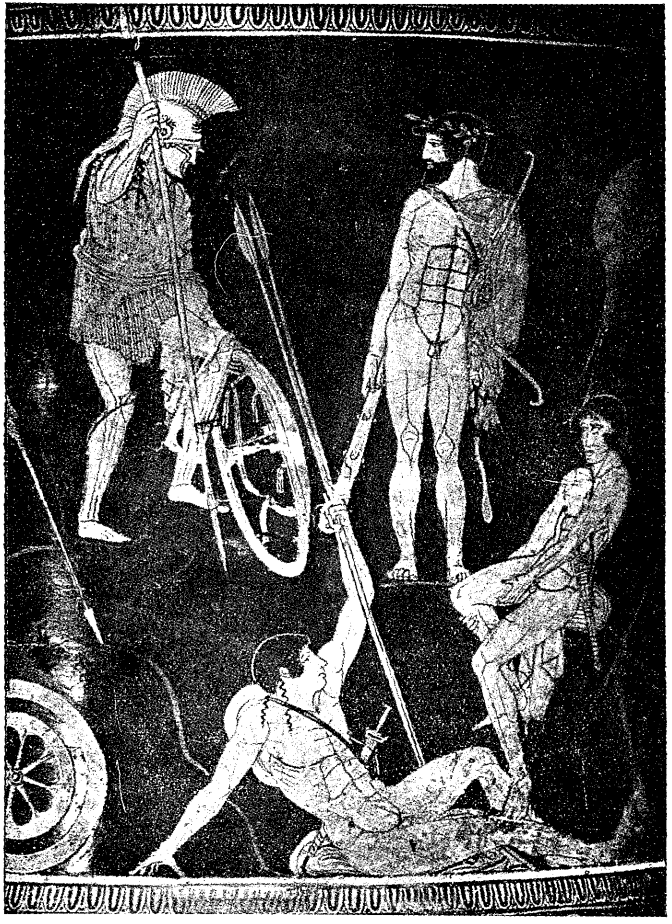


Fig. 3 = Particolare del cratere degli Argonauti

Fig. 4 = Stele di Mnason

Fig. 5 = « Le giocatrici di astragali ». Da Ercolano. Napoli, Museo Nazionale

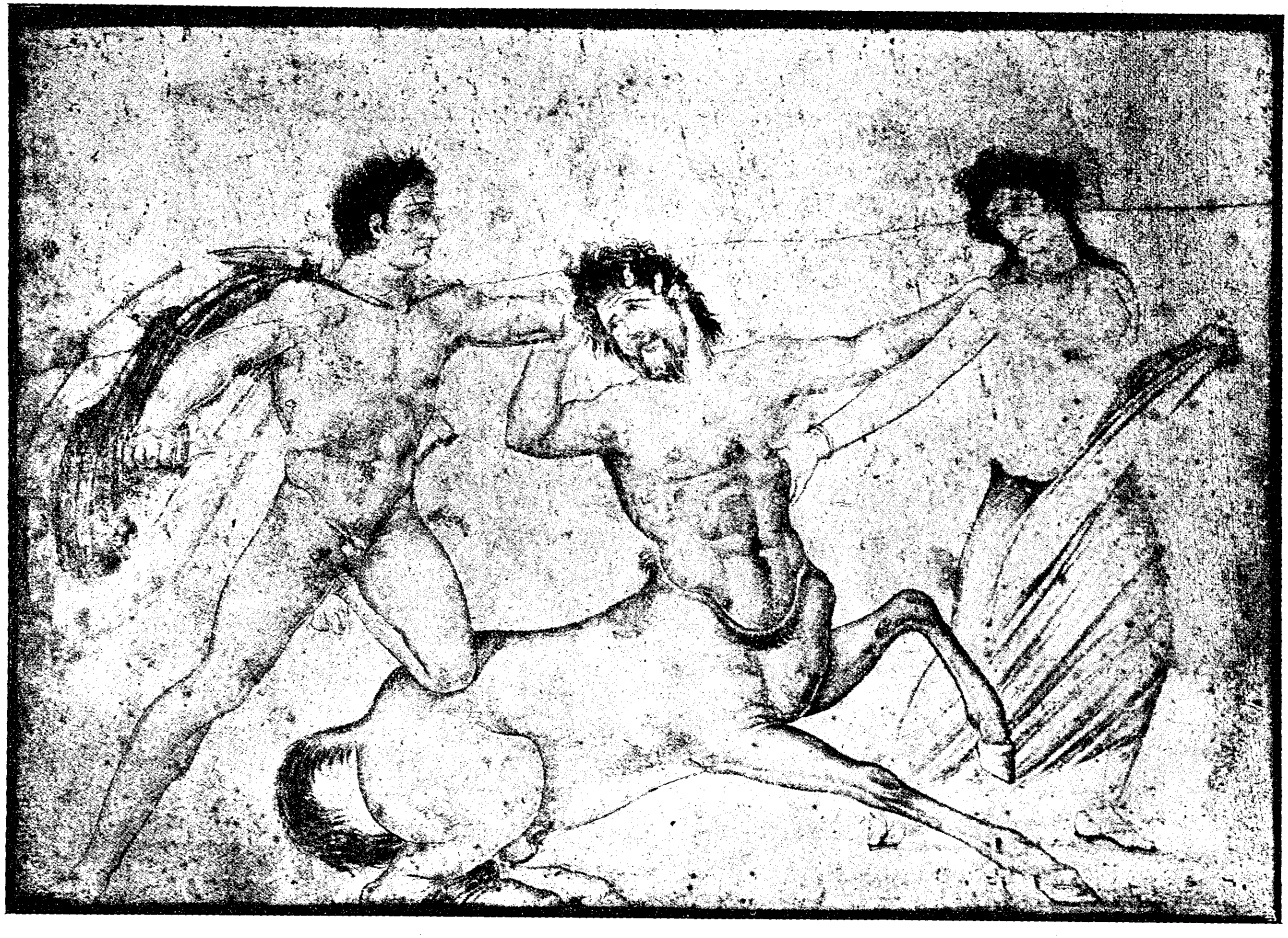


Fig. 6 = Peritoo, Ippodamia e il centauro Eurytion. Da Ercolano. Napoli, Museo Nazionale

Fig. 5 = « Le giocatrici di astragali ». Da Ercolano. Napoli, Museo Nazionale

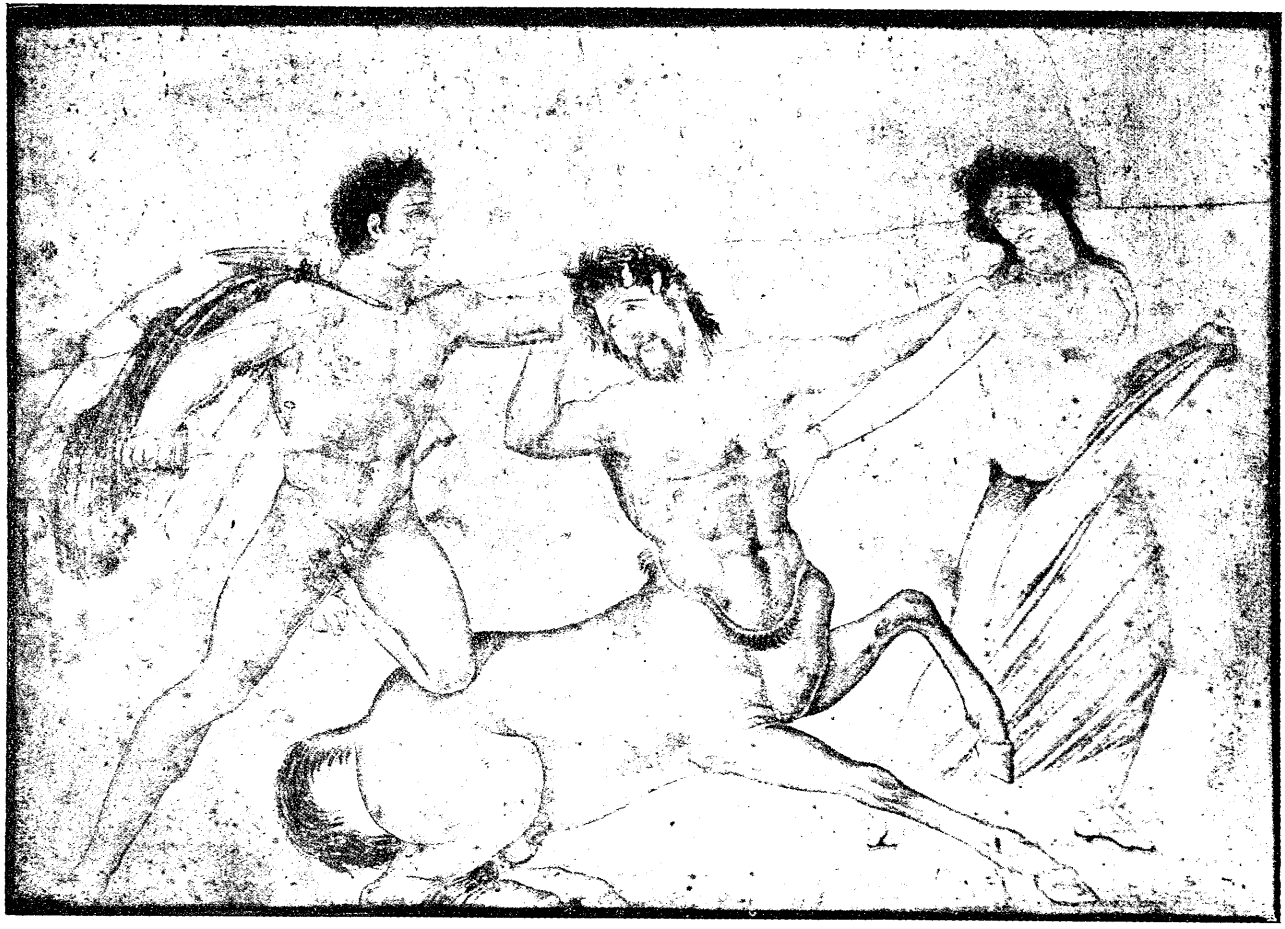


Fig. 6 = Peritoo, Ippodamia e il centauro Eurytion. Da Ercolano. Napoli, Museo Nazionale

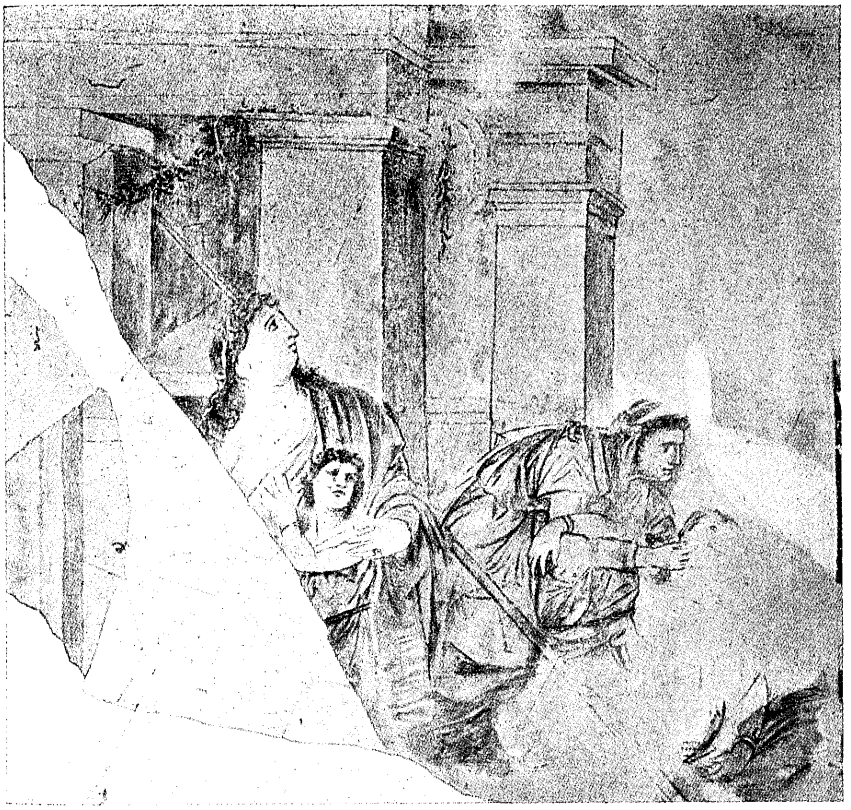


Fig. 7 = Niobe. Da Pompei. Napoli, Museo Nazionale

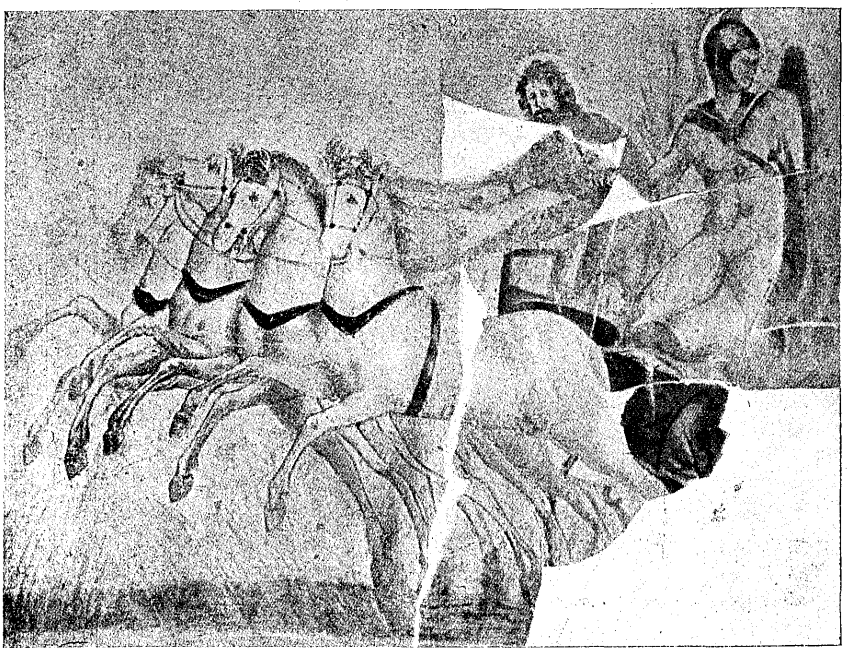


Fig. 8 = Apobates. Da Ercolano. Napoli, Museo Nazionale

Fig. 9 = La Battaglia di Issos. Mosaico della casa del Fauno di Pompei. Napoli, Museo Nazionale

Fig. 7 = Niobe. Da Pompei. Napoli, Museo Nazionale

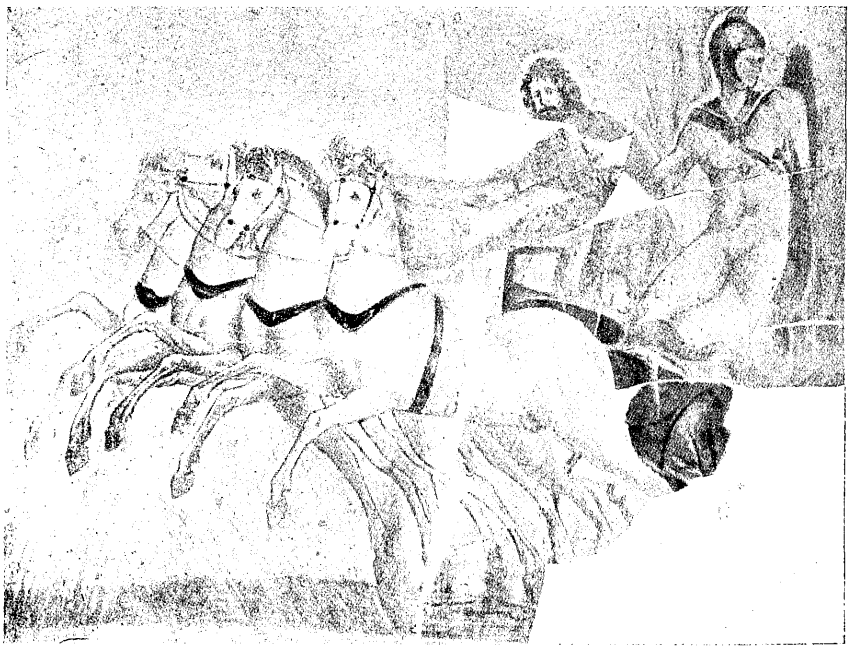


Fig. 8 = Apobates. Da Ercolano. Napoli, Museo Nazionale

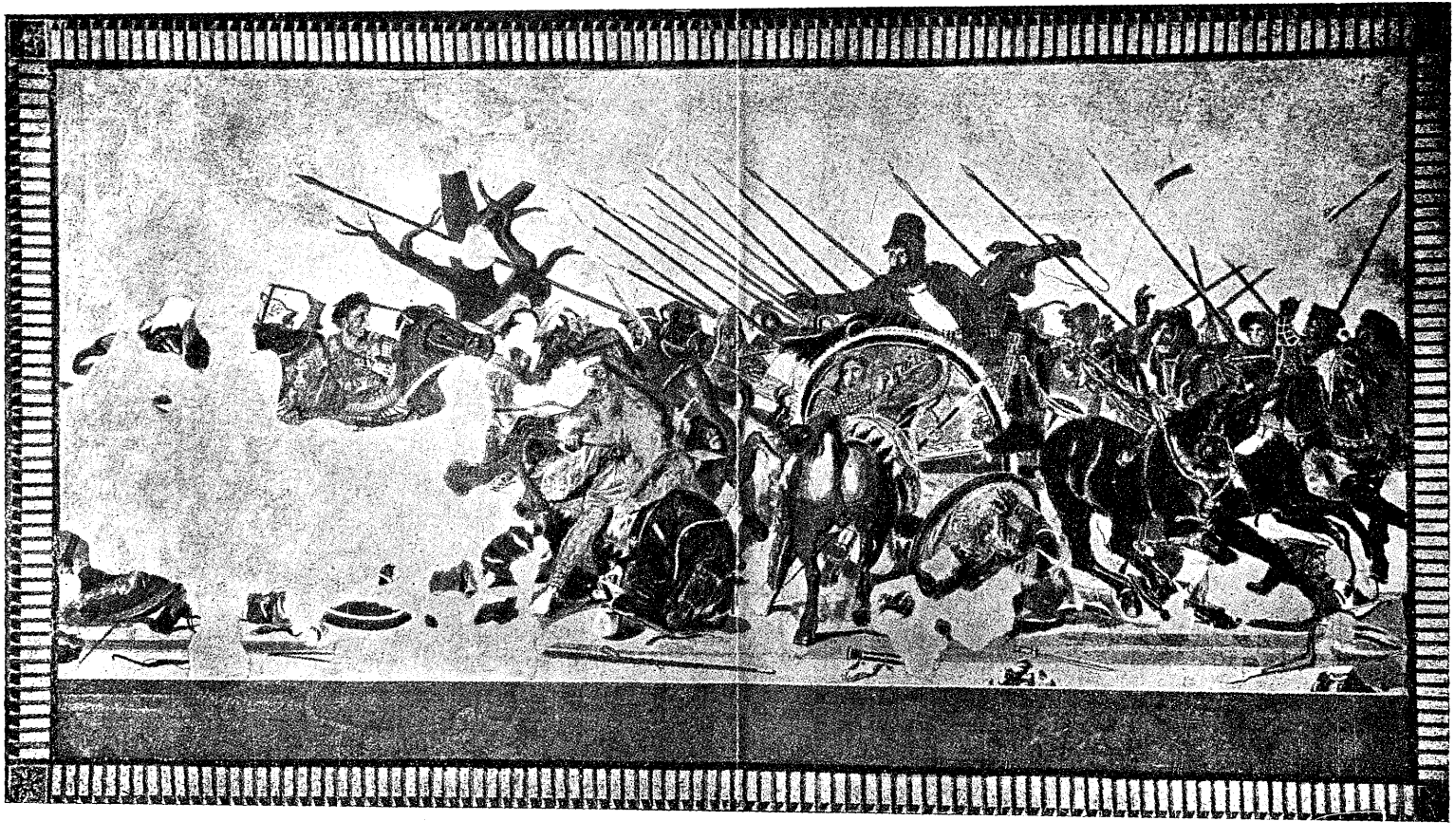


Fig. 9 = La Battaglia di Issos. Mosaico della casa del Fauno di Pompei. Napoli, Museo Nazionale

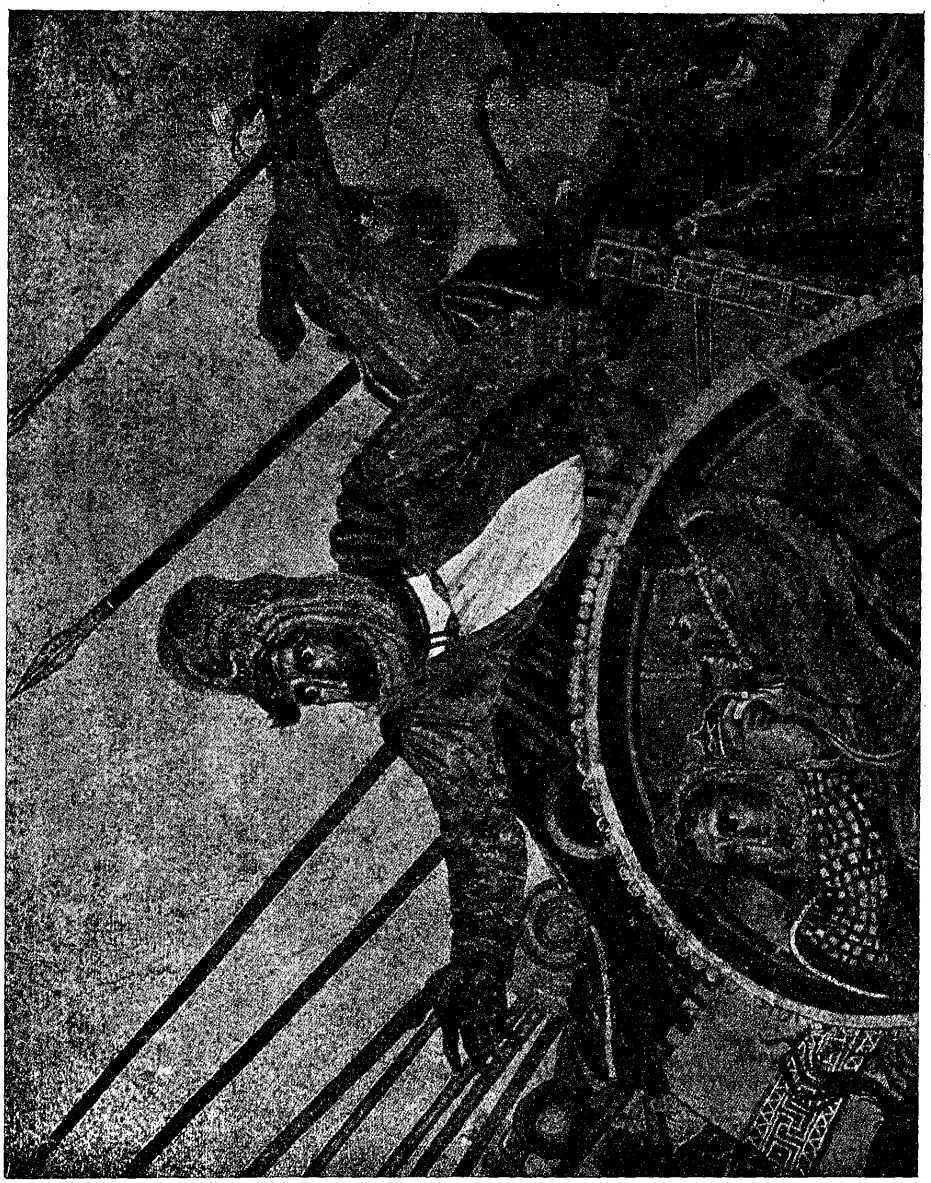


Fig. 10 = Dario. Particolare del mosaico della casa del Fauno

Fig. 11 - Io guardata da Argo. Pompei, Marcellum

Fig. 12 = Perseo libera Andromeda.
Da Pompei, casa dei Dioscuri

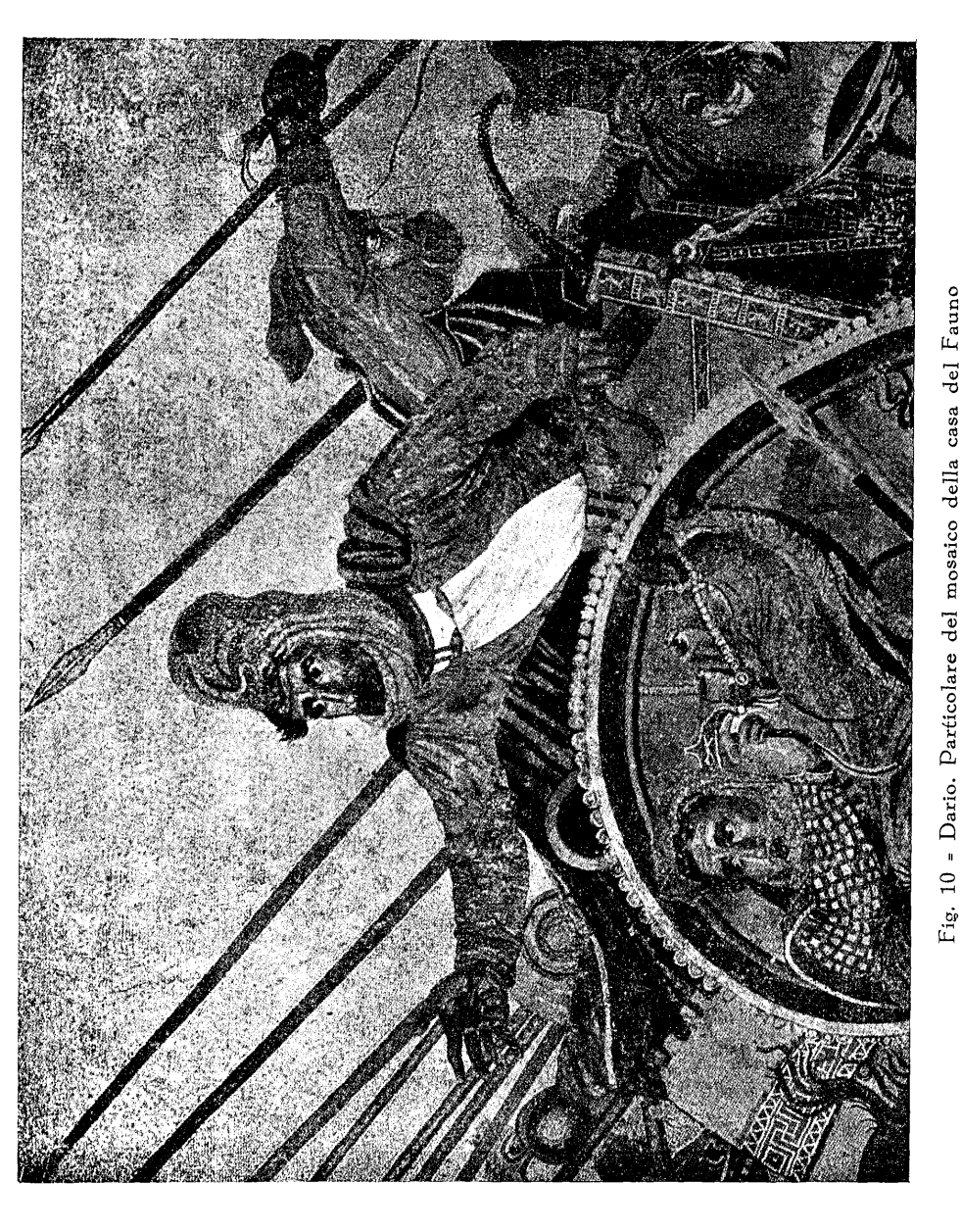


Fig. 10 = Dario. Particolare del mosaico della casa del Fauno

Fig. 11 - Io guardata da Argo. Pompei, Marcellum

Fig. 12 = Perseo libera Andromeda.
Da Pompei, casa dei Dioscuri

Fig. 13 = Achille a Sciro.
Da Pompei, casa di Holconius (distrutto)

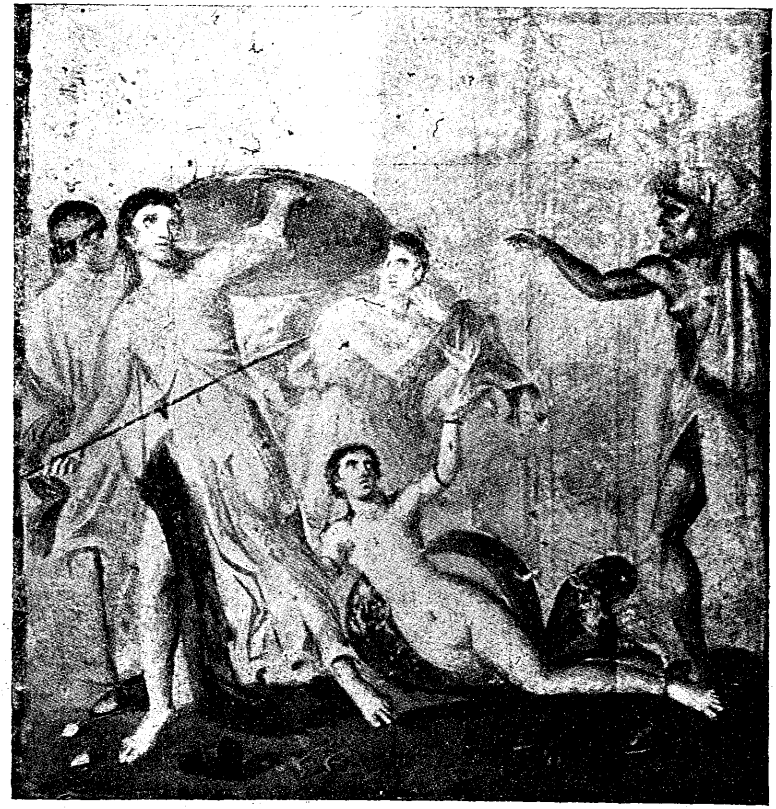


Fig. 14 = Achille a Sciro. Da Pompei, casa dei Dioscuri

Fig. 15 = Il sacrificio di Ifigenia. Da Pompei, Casa del poeta tragico

Fig. 16 = Il supplizio di Penteo. Pompei, Casa dei Vettii

Fig. 13 = Achille a Sciro.
Da Pompei, casa di Holconius (distrutto)

Fig. 14 = Achille a Sciro. Da Pompei, casa dei Dioscuri

Fig. 15 = Il sacrificio di Ifigenia. Da Pompei, Casa del poeta tragico

Fig. 16 = Il supplizio di Penteo. Pompei, Casa dei Vettii

Fig. 17 = Attore tragico. Da Ercolano

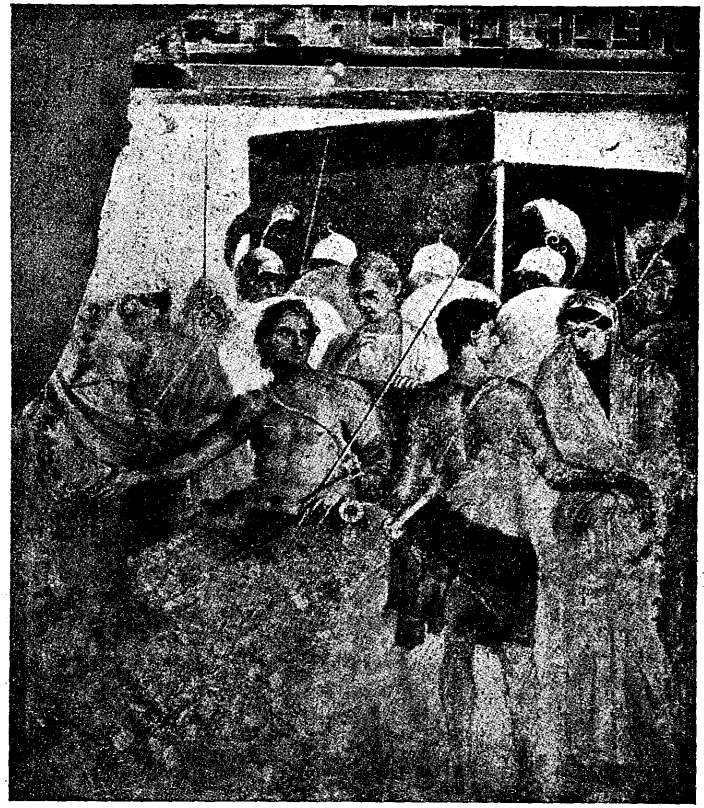


Fig. 18 = Achille e Briseide. Da Pompei, Casa del poeta tragico

GUIDE BIBLIOGRAFICHE

La collezione — divisa in tre gruppi per le discipline letterarie e storiche, filosofiche, giuridiche — è affidata ai docenti dell'Università Cattolica del S. Cuore, sotto la direzione del Prof. AURELIO G. AMATUCCI, per le discipline letterarie e storiche, del Prof. BIONDO BIONDI, per le discipline giuridiche, del Prof. UMBERTO A. PADOVANI, per le discipline filosofiche.

Queste GUIDE non sono un semplice elenco delle più importanti pubblicazioni italiane e straniere dal principio del sec. XIX ai giorni nostri, ma contengono con tutte le necessarie indicazioni bibliografiche (luogo e anno della pubblicazione, editore, se l'edizione sia esaurita, quando le edizioni sono più, quale sia la preferibile, ecc.), un breve, preciso giudizio sulla portata della pubblicazione, sull'indirizzo della rivista, ecc.

FILOSOFIA CLASSICA

Lingua greca fino al VI secolo d. C., a cura di GIUSEPPE GHEDINI, Vol. in-16 di pagg. 52. L. 12,—.

Storia antica, a cura di ROBERTO PARIBENI. Vol. in-16 di pagg. 60. L. 16,—.

Archeologia, a cura di ROBERTO PARIBENI. Vol. in-16 di pagg. 54. L. 15,—.

Grammatica comparata delle lingue Indo-Europee. Vocabolari Etimologici del Greco e del Latino, a cura di LUIGI HEILMANN. (In corso di stampa).

FILOSOFIA

Storia della filosofia greca e romana a cura di PAOLO ROTTA. Vol. in-16 di pagg. VIII-64. L. 15,—.

Il pensiero cristiano con particolare riguardo alla scolastica medievale, a cura di CARLO GIACON, S. J. Vol. in-16 di pagg. XVI-265. L. 45,—.

Platone, a cura di MICHELE FEDERICO SCIACCA. Vol. in-16 di pagg. 64. L. 20,—.

SCIENZE GIURIDICHE

Diritto Romano, a cura di BIONDO BIONDI. Vol. in-16 di pagg. XVIII-388. L. 80,—.

La richiesta, accompagnata dall'importo, per mezzo vaglia o conto corrente postale 3/1077, dirigerla alla Società Editrice «Vita e Pensiero», Milano, Piazza S. Ambrogio, 9.

Fig. 17 = Attore tragico. Da Ercolano

Fig. 18 = Achille e Briseide. Da Pompei, Casa del poeta tragico

SOCIETÀ EDITRICE "VITA E PENSIERO"

GUIDE BIBLIOGRAFICHE

La collezione — divisa in tre gruppi per le discipline letterarie e storiche, filosofiche, giuridiche — è affidata ai docenti dell'Università Cattolica del S. Cuore, sotto la direzione del Prof. AURELIO G. AMATUCCI, per le discipline letterarie e storiche, del Prof. BIONDO BIONDI, per le discipline giuridiche, del Prof. UMBERTO A. PADOVANI, per le discipline filosofiche.

Queste GUIDE non sono un semplice elenco delle più importanti pubblicazioni italiane e straniere dal principio del sec. XIX ai giorni nostri, ma contengono con tutte le necessarie indicazioni bibliografiche (luogo e anno della pubblicazione, editore, se l'edizione sia esaurita, quando le edizioni sono più, quale sia la preferibile, ecc.), un breve, preciso giudizio sulla portata della pubblicazione, sull'indirizzo della rivista, ecc.

FILOSOFIA CLASSICA

Lingua greca fino al VI secolo d. C., a cura di GIUSEPPE GHEDINI, Vol, in-16 di pagg. 52. L. 12,—.

Storia antica a cura di ROBERTO PARIBENI. Vol. in-16 di pagg. 60. L. 16,—.

Archeologia, a cura di ROBERTO PARIBENI. Vol. in-16 di pagg. 54. L. 15,—.

Grammatica comparata delle lingue Indo-Europee. Vocabolari Etimologici del Greco e del Latino, a cura di LUIGI HEILMANN. (In corso di stampa).

FILOSOFIA

Storia della filosofia greca e romana a cura di PAOLO ROTTA. Vol. in-16 di pagg. VIII-64. L. 15,—.

Il pensiero cristiano con particolare riguardo alla scolastica medievale, a cura di CARLO GIACON, S. J. Vol. in-16 di pagg. XVI-265. L. 45,—.

Platone, a cura di MICHELE FEDERICO SCIACCA. Vol. in-16 di pagg. 64. L. 20,—.

SCIENZE GIURIDICHE

Diritto Romano, a cura di BIONDO BIONDI. Vol. in-16 di pagg. XVIII-388. L. 80,—.

La richiesta, accompagnata dall'importo, per mezzo vaglia o conto corrente postale 3/1077, dirigerla alla Società Editrice « Vita e Pensiero », Milano, Piazza S. Ambrogio, 9.

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL S. CUORE

CORSI UNIVERSITARI

ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO
LA "GRANDE PITTURA" GRECA NEI SECOLI V E IV a. Cr.
Volume in-8 di pagg. 106, oltre 12 tavole illustrate fuori testo. L. 100,—

FRANCESCO OLGIATI
IL CONCETTO DI GIURIDICITA' E S. TOMASO D'AQUINO
Seconda edizione
Volume in-8 di pagg. XII-252. L. 50,—

FRANCESCO OLGIATI
INDAGINI E DISCUSSIONI INTORNO AL CONCETTO DI GIURIDICITA'
Volume in-8 di pagg. 72 L. 26,—

VITTORE PISANI
LEZIONI SULLA PREISTORIA E STORIA PIÙ ANTICA DEL LATINO
Volume in-8 di pagg. V-90. L. 110,—

MARIA STICCO
LA POESIA RELIGIOSA DEL RISORGIMENTO
Seconda edizione
Volume in-8 di pagg. X-486. L. 200.—

EVA TEA
LA PROPORZIONE NELLE ARTI FIGURATIVE
Volume in-8 di pagg. 132. L. 75,—

In preparazione:

LUIGI SORRENTO
LETTURA E ILLUSTRAZIONE CRITICA DELLA POESIA DI VIGNY

ALBERTO CASTELLI
LETTURA DI BERNHARD SHAW

FRANCESCO VITO
L'ECONOMIA A SERVIZIO DELL'UOMO

La richiesta, accompagnata dall'importo per mezzo vaglia o conto corrente postale 3/1077, dirigerla alla Società Editrice « Vita e Pensiero », Milano, Piazza S. Ambrogio, 9.

MAX BRETSCHNEIDER
VIA CASSIODORO N. 19
ROMA

UNIVERSITY OF CHICAGO
14 059 097

ND
110
.C26

CAPITANI D' ARZAGO

La "Grande Pittura"

Greca dei secoli V
a IV a. Cr.

1512754

Bindery

1 512 754
Capitani d'Arzago

UNIVERSITY OF CHICAGO
14 059 097

AGO
7